

LONGOS DIAS
TÊM CEM ANOS



AGUSTINA BESSA-LUÍS

LONGOS DIAS TÊM CEM ANOS

PRESENÇA DE
VIEIRA DA SILVA

*

Seguido de outros textos

SOBRE
MARIA HELENA
E ARPAD

Organização, fixação do texto e notas

MANUEL VIEIRA DA CRUZ
LUÍS ABEL FERREIRA

GUIMARÃES EDITORES
L I S B O A

LONGOS DIAS TÊM CEM ANOS
© 2009, Agustina Bessa-Luís
edição © 2009, Guimarães Editores, S.A.
No frontispício, *Arpad Szenes e Vieira da Silva*
por Willy Maywald (c. 1937, 50×60 cm)
© Association Willy Maywald / ADAGP, Paris 2009

IMPRESSO EM PORTUGAL

SUMÁRIO

Nota editorial

9

LONGOS DIAS TÊM CEM ANOS

PRESENÇA DE VIEIRA DA SILVA

II

SOBRE MARIA HELENA E ARPAD

109

APÊNDICE

175

Sobre os textos e a sua origem

185

Índice

211

NOTA EDITORIAL

*Contra os grandes méritos de um outro,
não há meio de salvação senão o amor.*

Goethe

A «narrativa biográfica» intitulada *Longos Dias têm Cem Anos – Presença de Vieira da Silva* foi concluída e publicada pela primeira vez no ano de 1982, duas décadas depois do primeiro encontro de Agustina Bessa-Luís com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. Graças à memória de Alberto Luís, que também estava presente, podemos precisar a data deste encontro: 2 de Abril de 1962. O título transmite a longa maturação do projecto e os sucessivos adiamentos na sua concretização, como a própria Autora explica logo na abertura da obra.

Agustina não se recorda ao certo de quando decidiu «escrever um retrato» de Maria Helena e Arpad, mas podemos verificar que já em 1969 traçava *estudos*: assim podemos considerar «O Passeante Invisível» (sobre Maria Helena) e «O Pintor em Ratilly» (sobre Arpad, tal como outro texto, sem título, de 1972). Ensaia também breves notas sobre quadros de Vieira da Silva (1970).

As primeiras referências que encontramos a um projecto de «biografia» datam de 1974. A partir de então, a ideia nunca é abandonada, é tema de cartas e de conversas, adquire força com «O Sentido Interior», de 1976, e realiza-se, por fim, seis anos mais tarde. O longo texto, de tão difícil classificação (*narrativa biográfica* é categoria da Autora), foi concluído no dia 31 de Janeiro de 1982. Esta primeira versão sofreu modificações, foi passada a limpo, dactilografada. Vieira da Silva, a «biografada», leu tudo, de lápis na mão. Chegaram até nós os seus comentários e podemos observar como provocaram alterações na versão final. Boa parte destas notas manuscritas – depois de algum labor «editorial» de Agustina, a pedido de Maria Helena –, foi in-

corporada no original a entregar ao editor: como notas à margem aparecem na primeira edição em livro (Novembro de 1982) e permanecem na presente edição, *ne varietur*.

Contemporâneos de *Longos Dias têm Cem Anos* são outro «Retrato» de Maria Helena (Julho de 1982) e duas *variações* sobre Arpad (Setembro do mesmo ano).

Algum tempo depois (Abril de 1984), Agustina escreve sobre os retratos que Arpad faz de Maria Helena. Vieira da Silva, ao que parece, nunca chegou a retratar Agustina; mas ofereceu-lhe uma *Pequena Sereia*, que uma vez surpreendera e para sempre a encantou, sobre ela voltando a escrever em Maio de 1986. Em Dezembro deste ano, da sua tribuna portuense, Agustina insurge-se contra a expressão utilizada por uma jornalista parisiense, aquando da atribuição de um prémio a Maria Helena.

Os textos seguintes, «Luz – Portugal» (1987) e *Atelier Boulevard Saint-Jacques* (1988), são suscitados, respectivamente, por uma exposição (póstuma) de Arpad Szenes e um quadro de Vieira da Silva. Agustina evocará «Maria Helena», com emoção, poucos dias após a morte desta (Março de 1992). E em Maio de 2004 escreverá um último texto («Maria Helena Vieira da Silva»), recordando a pintora e a amiga, mas também Arpad.

Em *Apêndice* incluímos três parágrafos suprimidos no original de *Longos Dias têm Cem Anos*, «fragmentos» inéditos mas cuja publicação, parece-nos, se justifica pelo interesse literário e documental. Por maioria de razão, incluímos o texto final, também inédito: destinado a satisfazer uma obrigação contratual para com o primeiro editor de *Longos Dias têm Cem Anos*, seria matéria para *press-release* ou *prière d'insérer*, destinado a promoção comercial. Mas eis que, num belo díptico, de novo aparece retratada Maria Helena Vieira da Silva; e, ao fundo, surge também o auto-retrato de Agustina com a sua obra: trata-se de um *Auto-Retrato com livro*, e o livro é *Longos Dias têm Cem Anos*.

MVC / LAF

LONGOS DIAS
TÊM CEM ANOS
PRESENÇA DE
VIEIRA DA SILVA

«Longos dias têm cem anos.» Assim me diziam quando se tratava de protelar um assunto, de o fazer amadurecer na lânguida separação do inadiável. E os longos dias passavam, carregados de justo sentimento pelas coisas que devíamos fazer de maneira lesta e durável. Às vezes, não se faziam nunca. Outros planos, mudanças, resistências, vazios súbitos do coração, que é quem nos comanda o trabalho e a fantasia. «Longos dias têm cem anos.» Era uma admoestação e uma ironia para o preguiçoso inveterado que num século acha tempo adequado para os seus projectos e a combinação laboriosa que os acabe. Só que eu, como o frade no seu horto, acordo sempre a horas, e retomo a palavra que tinha começado muitos anos antes. Foi assim com Maria Helena e Arpad. Disse um dia: «Vou escrever um retrato de ambos.» Não sei quando disse isto. Ontem, parece-me; acontece que podia ter sido nos anos sessenta – os anos sessenta foram importantes para mim. Mas não foi, com certeza, no dia em que os conheci. Porquê? As primeiras impressões não são decisivas. Às vezes são fatais, mas não decisivas. Lembro-me que chegaram a casa da Sophia de Mello Breyner, à noite, e era como no teatro quando entramos tarde e se passa um bocado sem que se compreenda nada da peça. Entendi que se tratava de pessoas vindas de longe. Falavam do Brasil. Eu sabia pouco de tudo. Ainda hoje sei muito pouco de tudo, o que me causa

embaraço quando vejo a tremenda bagagem de conhecimentos que têm as pessoas. Se ouvirmos tudo o que se diz nos autocarros, nas praias, nas repartições, ao fim do dia podíamos escrever uma enciclopédia em vinte volumes e até ter êxito com ela. Não há nada de mais aceitável do que a pequena sabedoria, os amores confessáveis e as histórias de doenças.

Maria Helena falava pouco. Olhava, sobretudo. Olhava com uma intensidade fria, como se estivesse a atravessar um rio e se dividisse entre o perigo e o prazer. O fundo arenoso onde se recortavam peixes prateados dava-lhe aquela expressão suspensa e maravilhada; mas, de repente, o remoinho da água trazia a noção da forte corrente, e, um pouco mais, era a dúvida, um temor concentrado, a razão alertada. O rosto exprimia angústia, os olhos abriam-se mais e ganhavam uma cor cristalina. Entretanto, Arpad falava muito. Como todos os homens belos, conhecia bem o descontentamento que é merecer o amor. Disse: «A Maria Helena (Bicho) estudou em Itália. A mãe dela mandou-a para lá quando ela tinha vinte anos, e passou lá bastante tempo. Uma mulher sustenta-se com pouco, e assim pode aguentar melhor do que um homem. Um homem tem que comer um bom bife.»

*«Fiz uma viagem
de dois meses
ao Norte de Itália,
sozinha, aos
vinte anos.
Só fui a Roma
em 1960.»*

Pensei que Arpad observava bem, mas não me convenceu. Madame Curie sustentava-se de rabanetes no seu tempo de estudante em Paris, o que não a impedia de desmaiar de fome. Imaginei Maria Helena em Florença, bastante acautelada de necessidades, recebendo as mensagens da mãe e da avó com quem se criara em Lisboa. Uma avó e mãe como as do jovem Proust, extremamente corajosas para a surpresa do génio. Olhei para ela e, nesse momento, pude

localizá-la em Florença; com um vestido azul e os cabelos espessos presos com uma fita verde. Verde e azul eram as cores combinadas em certos trajes-alfaiate dos anos imediatos ao cubismo. O azul era uma cor da juventude; a cor da cólera, por mal que pareça dizê-lo. Não é o vermelho que é a cor do arrebatamento, mas o azul. A época mais deslumbrante de Picasso foi chamada «azul»; a de Vieira da Silva também. Esse azul traduz um vigor concordante com o melhor das aptidões humanas.

A sala onde a Sophia recebia as visitas tinha uma lareira, e era diante da lareira que nos reuníamos. Creio que era no Verão, e o Castelo de São Jorge estava iluminado. Maria Helena e Arpad tinham uma casa nas Amoreiras, e, nesse tempo, as Amoreiras eram assim como Salon, na Provença, com respeitáveis árvores de ar ligeiramente canibal; as raízes rebentavam os passeios como se fossem proceder a um abraço esmagador da pacata cidade. Mais tarde, Maria Helena disse-me que pensara ir viver para Salon, que é a corruptela de *Shalon* e que, assim, sugere paz e a mais cordial simpatia provençal. Mas, a mim, Salon parecia só um lugar com grandes plátanos, como disse, capazes de devorar uma praceta com a sua *épicerie* e as velhotas azedas que morrem de tédio entre o *pâté de canard* e a renda vitalícia.

Íamos nisso do meu primeiro encontro com o Arpad e a Maria Helena. Arpad disse que estavam ali as três mulheres de mais talento em Portugal, e, por sorte, ninguém mais o ouviu senão nós três. Ele sabia que não ia acender rivalidades porque tínhamos diferentes artes. *Modalidades*, como se diz no Porto. O Carlos Carneiro, que era um *snoob* com muita fantasia para agourar o mau gosto burguês, dizia que um dia o chamou um pedante tímido, que os há nas faustas

ruas da cidade, e lhe confessou: «Eu também me dedico à modalidade.» E deu em mostrar-lhe horrendas aguarelas, marinhas e não sei que mais. Pois nós não nos acotovelávamos na modalidade. Maria Helena pintava, eu escrevia romances, a Sophia fazia poesia – e assim continuamos dentro do território demarcado, sorrindo, aplaudindo e permitindo ao génio a cumplicidade em que a emulação não mete o dente. A Sophia era um caso – uma mulher que tem a cortesia de parecer vulnerável. Eu era um caso – incerteza apaixonada. Vieira era um caso – uma mulher justa, o que é extraordinário e incalculável. Por exemplo: eu não sou justa, ajuízo as coisas. Eu e a justiça somos pura coincidência; o facto de isto se repetir faz talvez o prodígio, mas não a certeza.

Maria Helena não tem a simpatia pronta, por isso as entrevistas que dá embatem contra uma superfície lisa, um espelho onde tremem reflexos, onde se procuram teoremas. O repórter tenta desdobrá-la como um pano cuidadosamente enrolado, e sucedem-se os espaços neutros e, de certa maneira, as evasivas. Ela não confia nesse intuito de divulgação, porque o espírito humano não se divulga. A paz e o sofrimento não se divulgam; são fluidos, depois de usados, e, no momento em que se praticam, não têm rosto e, assim, não se podem descrever. Por isso, para ajuizar da Vieira da Silva, para medir os seus passos no mundo, as entrevistas que ela dá não me servem de nada. É verdade que os nossos encontros se passam mais ou menos como as entrevistas. Não é uma mulher íntima, é uma mulher sócia da emoção e para quem as paixões significaram talvez uma cumplicidade com uma outra realidade que não está presente. Não Deus, porque se confessa atea ou, pelo menos, anti-clerical. Mas o Deus dos ateus não é menos Deus do que qualquer outro.

Esta breve malícia para com a independência física e intelectual das pessoas parece o sintoma duma qualquer profecia, dessas que eu amo, um pouco ameaçadoras, sim, é isso: um pouco como uma ária retumbante, à Verdi, que exige coros amplos e sonoríssimos.

Todas as vezes em que procurei Maria Helena porque eu estivesse doente, ou desanimada (como foi o caso, em 1965, de eu pensar em deixar o País), aí deparei com a verdadeira presença que não se distrai, não vagueia, não ilude. Maria Helena reage às coisas concretas e essenciais com uma prontidão admirável. É raro que as pessoas tenham esse respeito pelo essencial. Costumam escapar ao essencial e ocupar-se pormenorizadamente do acessório. E a vida parece nelas um tumulto de confabulações e artes, sem nada de resistente ou de culto. Aproximamo-nos da Maria Helena e ela pode olhar-nos como se fôssemos um objecto mais ou menos precioso mas que não atrai a curiosidade nem o afecto. Mas se tocamos esse registo do essencial, se houver em nós um risco, um alarme, ela actua e torna-se de repente incansável; algo mais do que amizade e incorrupção da aliança humana surge, como uma flor.

Às vezes eu penso que o método melhor para chegar a Vieira da Silva é folhear os livros que ela ilustrou. Como aquele de Jean Guichard-Meili, *Récits Abrégés*. «O que é fatal é confundir a rosa com a roseira» – diz ele. A *rosa* é o movimento breve do coração, que escapa às cautelas, à mística rígida da diplomacia. É assim que Maria Helena se manifesta, nesse rápido e nunca avaro tempo do coração. Diz ainda Guichard-Meili, que Maria Helena ilustrou com trinta e dois desenhos extremamente decididos, quase joviais: «Aligeirar-se é a melhor maneira de envelhecer.» As civiliza-

ções, é certo que perecem devido à gordura acumulada, e que os anjos seriam almas antiquíssimas que perderam todo o seu peso; e a secura de coração às vezes pode ser outra coisa que não é insensibilidade, mas purificação e amadurecimento. Isto explica muito a Vieira da Silva – esta imponderabilidade da conversa, aquele saltitar da frase e do sorriso, a perda de peso, em suma, e que nos precipita no cerne da identidade.

O que em geral se confunde com os artistas é o seu lado artesão: o traço, a matéria visual, o processo escrito. Mas eles são convexos, voltados para dentro, combinados com inúmeras casas que entre elas têm acesso, mas com o exterior nenhum. Casas onde se fabrica o génio, escalas em que ressoa uma infinidade de articulações do espírito. O menor da arte é o seu testemunho, o que se pinta ou escreve. É preciso que o homem tenha uma maneira de arder que dê a luz indirecta da arte; mas para isso passeia por dentro de todos os sistemas, planetários e outros, e ninguém dá por ele. Nós não damos pela Vieira da Silva senão quando assina um quadro; ou então quando a podemos situar numa data, fora ou dentro dum regime político. Por exemplo, o famoso caso da sua naturalização francesa: os ministros de Salazar não se ocuparam dela, o próprio Salazar não a entenderia como qualquer coisa «resplandecente duma obscuridade maravilhosa». Um político não admira ninguém, a não ser aquilo que favoreça o seu próprio nautismo. «Quadrinhos...» – disseram da sua pintura, quando quiseram propor a Maria Helena à sensibilidade capitalizante dum Estado tido por ético. Mas o que, de facto, nessa altura magoou a Vieira da Silva foi o brusco enfrentamento com o impossível. Os grandes criadores não aceitam a contrariedade vinda das médio-

cres experiências. Por isso parecem tão revoltados contra as pessoas; mas o que sucede é que estão acidentalmente desesperados, porque as pessoas estão a mais na história travada com o impossível.

Quando eu vivia em Esposende, um dia apareceram o Arpad e a Maria Helena. Vinham num carrão enorme, desses em que se passeia dentro como num convés ou tombadilho. Fomos pela estrada de Viana, e também o meu cão, um caniche meio vadio, de feitio tão atravessado como a raça. Mordeu toda a gente em casa e na vila; havia mesmo a profissão a meio-tempo do que se dizia mordido pelo meu cão e que pedia indemnização e acabava num contrato modesto. Outras vezes prendiam-no para o dar por desaparecido e receberem alvissaras. Era o bicho mais briguento e caprichoso que já vi, e, nas noites de lua, entrava nos lameirais do rio como Popeia nos banhos de leite; ou refocilava nas carcaças das gaivotas, com expansões de riso homérico, eu que o diga. Pois esse cão, *Dulho* ou *Botinhas*, ou *Boneco*, do primeiro baptismo, foi connosco naquela tarde húmida, e aprendeu muito. Punha nos vidros as patas, saciando-se da paisagem. Arpad tremia de ver acidentes hipotéticos na estrada, que era concorrida como um presépio. «Tanta bicharada!» – dizia Arpad, entre receoso e estupefacto. E era. Carrocinhas com a cruz de Lorena pintada, galinhas sentimentais colhendo o malmequer e o saltarelo; meninos nus, de pancinha como um relógio de esmalte; mulheres vindas do campo, outras choutando as vacas, mais contando casos às portas, com braçados de couves e uma bacia de roupa à cabeça. Algumas usavam a faixa preta, as franjas pesadas de terra, nos dedos anéis de *plaqué* e brincos de ouro nas orelhas

«*Nós tínhamos muitas preocupações materiais e uma vida muito dura.*»

Eu tive, todos temos, quando a esperança é a pura estrutura da incerteza.

Picasso dizia:

«Eu não procuro – encontro.»

Mas entre o corpo verbal e a obra, a vida é muito dura.

onde caíam as mechas de cabelo traçado pelos carregos. «Bicharada... bicharada» – gemia Arpad. Tão diferente das estradas de França, onde o acidente é uma espécie de programa para adultos, com profissionais da técnica, da morte, de tudo. Mas nos lugares como Belinho ou Amorosa, improvisa-se a derrapagem, a curva imprevisível, o atropelamento acrobático. Vem de dentro uma velha marreca, de dentro, da loja onde escolhia feijões e debulhava ervilhas secas. E diz: «Este não escapa.» O ferido sangra, suspira-se «a vida não é nada...» Alguns querem ver o sangue, olham a mancha no asfalto, as crianças riem-se, espreitada a sensualidade do perigo. E um homem sereno dá-lhes dois cachaços, enquanto olha com desprezo os bombeiros e a Guarda. É na Primavera, e os muros onde se engastam pedras como jóias enchem de admiração Maria Helena. «Tanto amor nestas coisas» – diz. É amor a variedade de murecos perfeitos, uns de cantaria, outros de pedra dentuda; de esteios outros, os mais pobres de cascalho. E atrás deles a bouça, a vinha de ramada, o terreno de primores arenoso, onde a batata enrama. Vendem-se na estrada as pencas da Póvoa e de A-Ver-o-Mar; a cenoura que parece vidrada, o nabo marfilento, a cebola sedosa, o limão ferrugento e a laranja cascuda. As moças que passam nas leiras, trazendo ao ombro o ancinho como se nele faltasse uma bandeira. Como se voltassem dos bivaques, têm ar de vivandeiras, descarado e sem medo. Os solares do Minho ali estão, Maria Helena olha-os com aquela espécie de azedume que nós temos nas coisas que não queremos esquecer; porque a doçura não basta para proteger na memória aquilo que amamos – é preciso um pouco de escândalo para suprimir o esquecimento.

Está presente o Paço de Calheiros. «Maravilhoso!» – diz Arpad. Arpad sempre diz «maravilhoso» quando as lembranças

ças o assaltam no meio de impressões que pela primeira vez desfruta. Nunca vive inteiramente o presente sem lhe adicionar umas gotas do passado, como um néctar não de todo filtrado pela imaginação. A imaginação parece incomodá-lo quando se trata da vida que viveu. Juntar-lhe fantasias seria decerto como alterar-lhe o sabor prodigioso da realidade. É um homem que ama a realidade. Pinta como quem ama a realidade – submetendo-a a puríssimos fragmentos.

Agora é Viana, as suas casas de armadores, um ou outro *gigolo* desempregado que olha as turistas estrangeiras sem nenhuma arte de fazer amigos. O meu cão está cabisbaixo; falta-lhe a correria atrás da bicicleta dos pescadores, aplicar a fúria natural ao calcanhar da fruteira. O automóvel monumental, digno de passear um César nas ruas de Brindisi, com Virgílio e a *Eneida* lá dentro, volta à estrada. É quase noite. A casa de Esposende, com o seu pequeno bosque horaciano de pinheiros, tem um ar lendário mas sem pretensão. Despedimo-nos, e o grande carro preto desce a Avenida do Hospital, volta ao fundo com um derrapar pesado na areia e sobe em direcção à vila. Os tamarindos que nunca crescem parecem inclinar-se para ver. Agora lembro-me que conheci Maria Helena e Arpad no princípio de Abril de 1962. Esta é outra Primavera, e os pinheiros lançam a flor amarela que solta o pólen no ar. Há um grande pinheiro-manso à entrada do Hospital e ele cobre de nobreza a fachada escalavrada da casa. Os doentes ou os clientes das carreiras Porto/Viana sentam-se à sombra dele. Morreu subitamente, como as pessoas que muito tempo antes ponderam a própria morte.

No dia seguinte, segundo itinerário: fomos a Lamego pela estrada de Amarante, depois Marão. Chovia, e a erva clara cresce profusamente e não tem o nome da «erva da modés-

tia» que na China se deixava crescer ao lado dos sofisticados jardins; para lembrar como a terra fora inculta e a mão do homem a domara pelo amor e a persistência. Há uma referência a isto num dos livros ilustrados por Arpad Szenes, o *Troisième Lexique*, de Jean Grenier. É preciso ler esse livro para entrar um pouco no território de Arpad. Trata-se dum dicionário espiritual. O significado de dandismo, que nos Românticos seria talvez o resultado dum desenvolvimento exagerado da tiróide, faz-me pensar. O *dandy* como fenómeno glandular não é fácil de discernir.

Maria Helena e eu vestimos de preto, ambas de grande luto, ela pela mãe, eu por meu pai. Morreram ambos com muita idade, o que nos dá uma espécie de triunfante resignação; é quase vencer a morte adiá-la tão expressamente. Ao descermos o passeio, em Amarante, Arpad diz que parecemos as mulheres da *Bernarda Alba*. Mas não parecemos, ou só como uma astuciosa caracterização. Acho que vestirmo-nos de preto é como ordenar silêncio a alguém; de facto, a cor induz os outros a ser impertinentes. A maior parte das coisas que se disseram sobre Vieira da Silva é um compromisso banal com a celebridade dela. Por exemplo, contrapõem «nobreza aristocrática» e «mediocridade quotidiana». «*Elle a besoin de paix*» – diz-se. A mediocridade quotidiana cria mais maravilhas do que cem venerandas máximas murmuradas na direcção de Meca. E a paz não tem figura nem desejo absoluto; viver em paz não é viver. Quando Maria Helena pinta «como se obedecesse a uma força superior», a paz é um absurdo, como a realidade concreta é um absurdo que é preciso recriar para que se torne afecto do homem, obra sua. É para isso que se pinta, que se compõe música, que se faz poesia: para abolir o absurdo.

Debaixo dum guarda-chuva que Alberto abriu, como para conduzir o Viático, Maria Helena desce a escadaria dos Remédios. A chuva escureceu as manchas da pedra, e os velhos reis parecem trazer remendos de veludo nos mantos. É muito bela essa cascata de príncipes cujos modelos foram os homens do Douro, não menos orgulhosos do que os Gascos; têm o ar de carreiros que conduzem as pipas, aquele ar de quem vigia a subida dos carros nas calçadas onde as rodas revestidas de ferro desferem lume. Um cálido vento sopra sobre a mata que é abrigo de amores na noite da festa sacra. Muitas moças lá deixaram a virgindade, como as primícias da solidão. Era uma festa pagã, a da Senhora dos Remédios, e muito célebre. Havia corridas de cavalos, e alguma amazona homada e fantástica, como o Douro teve sempre, corria no seu *Isabel* levantando rolos de poeira como se fosse Miguel Strogoff no caminho de Irkutsk. Maria Helena pintou uma vez *Nijni-Novgorod*, movida pela imaginação da grande feira siberiana. Mas há Novgorod em todas as feiras, ou havia. Sobretudo aquela concorrência de ciganos, lavradores, mulheres garridas, tendas de mantas e roupas feitas, de pão-doce e refrescos de aguardente que já não há. Vendia-se a limonada em tarros de cortiça cobertos de erva-cidreira. E o doce da Teixeira, feito com azeite, tinha um gosto antiquíssimo, de bodas de Viriato; assim como a falacha de castanha, cozida em cima de folhas de castanheiro. Há um quadro da Maria Helena, *As três janelas*, pintado em 73 e que me lembra as varandas portuguesas com as portadas de vidros onde se reflectem os fios eléctricos, uma cortina de renda, um lustre, o ferro forjado com florões de purpurina como as grades das campas. Vejo a casa em que nasceu Maria Helena, como uma maqueta dessa casa, com o corte

facial duma mansão de bonecas. As salas, o piano, as tábuas enceradas duma cor carregada, de vinho velho; os aparadores com cristais, os tapetes diante dum sofá italiano, de palhinha; uma almofada de cetim preto, o álbum de fotografias com jovens mulheres nas termas, ou no casino, com os vestidos de Drecol e de Poiret. Nasceu em Lisboa, no dia de Santo António; dia de festa, com o burburinho da rua, as fogueiras de bairro, um rápido tropel de lanceiros que passam, o cassuar branco do elmo sacudido pelo trote dos cavalos. A sensibilidade pueril para as mudanças que está no ar dessa cidade que é um sintoma da Europa. Maria Helena viaja bastante nos primeiros anos da sua vida; a casa respira a cultura que as mulheres assumem, tocada do capricho amorável, da fatalidade que os lutos persuadem a ser um dever quase.

«Não era talvez
o pressentimento
do génio, mas uma
Arte de Viver;
elas viviam assim
naturalmente.»

O pai morre, e desenvolve-se naquele lar, onde o génio se pressente, uma cumplicidade feita de gostos próprios e de prazer em dar-lhes carreira. Com cinco anos Maria Helena assiste na Inglaterra ao espectáculo mais intrigante que Shakespeare escreveu: trata-se do *Sonho duma Noite de Verão*. É um texto equívoco descrito em pontas de pés para não acordar susceptibilidades. Mas a Corte elisabetiana está ali toda, com os seus favoritos de pérola na orelha, os seus poetas e os seus críticos. Maria Helena contou muitas vezes as suas impressões a respeito deste encontro com o teatro feérico, com a pintura, em suma. A mim não contou. Tenho que improvisar sobre os escombros da memória e tirar doçura dum leão morto, que é o tema repetido. Não me importo. O casino de Hastings iluminado, as inglesas com os *sautoirs* de pérolas e a pequena Maria Helena com uma faixa preta no vestido de cambraia. Forçosamente, era de cambraia. Proust ia para

Combray, com a avó e a mãe; de repente, uma identidade estabelece-se, ambos têm a mesma origem de burguesia abastada, não há homens em casa, o mundo começa a mover-se em pequenos discursos e espaços, minuciosos, próprios duma solidão em que as paixões não entram, em que parecem febres debeladas, como as doenças de infância. Em Portugal há revolução, o rei foi assassinado, o príncipe real também; o clima de exasperação e terror afugenta a filósofos e desiludidos, e que têm fortuna para sair do País. Parece que a família Vieira da Silva, intelectuais da capital, era de inclinações liberais. O liberal era na época tido por sedicioso e livre-pensador, herdeiro como era do cartista e do anti-miguelismo que, esse sim, representava a tradição, com o clero por capitão e o fidalgo por cadete. Nesse país devastado pela política, como outros são pelas secas, as três mulheres logram refúgio nos arredores da capital, em Sintra, se ouvi bem. Maria Helena recorda a miséria da população devastada pela pneumonia, a paisagem formosa que parece servir de quadro a uma ópera de bons vilões e de corsários desembarcados. O anticlericalismo de jovem que lê muito e começa a ter professores de desenho e de escultura vem dessa infância liberal em que o século das Luzes depositou o seu ovo de ouro. Daí ficou-lhe o espírito racionalista, um certo desafio, mística laica no fundo, e que aprova a escola que a Renascença iniciara.

Em 1917 Maria Helena está em Lisboa, onde assiste aos Ballets Russos. Essa época, até aos anos 30, favorecia o trânsito de eslavos, umas vezes integrados num espectáculo de variedades, outras vezes em trupe mais ou menos folclórica. O exotismo distraía a severa punição da guerra, e a culpabilidade do europeu atenuava-se pela margem da elegância

típica ou a exótica notícia do Oriente. Foujita tinha um êxito mundano em Paris, e a confiança expressa no campo artístico de Paris inspirava a excepcional crítica de Gromaire. Mas não são os críticos excepcionais que fazem a consciência da exceção. Todo o artista que verdadeiramente pretende o sucesso adota o seu lado malicioso para convencer o pequeno-burguês a aceitá-lo. Felizes os que depois disso preservaram o estilo – e esse foi o caso de Vieira da Silva. Se o estilo nasce, como diz Gromaire, «duma imensidade de sacrifícios», vemos que, em Vieira, cada pincelada é composta do essencial, do permanente, e que ela abdica da estilização, ou seja, põe de parte toda a antecipação da imagem composta. Isto é invulgar mesmo quando se trata de grandes artistas, e o *pastiche* está mais presente do que se julga na obra dos pintores mais talentosos.

Ler o que se escreveu até agora sobre Vieira da Silva é como ouvir o vento nas árvores: não se trata duma linguagem, é um som apenas e um som accidental. Coincide com o grau de resistência que lhe é feito, ao vento que passa. O que é revelado ao público parece um processo de impressão como o das notas de banco: significa um valor determinado, e não a figura e a paisagem ali inscrita. Dizer que o pai de Maria Helena era um economista e que morreu prematuramente, na Suíça, destina-se a sepultar rapidamente, como um por menor, um tempo necessariamente importante. É impossível compor o perfil biográfico de alguém sem ter em conta a cave bachelardiana, o antepassado. E vemos, quando a pegada, o sinal, o ramo da ascendência desaparece, como os cronistas se empenham a produzir um parentesco com algo de *déjà vu*, com outro exemplo histórico. No caso de Maria Helena não temos dúvidas de que ela pertenceu a uma burgue-

sia sólida pelas opções e, ao mesmo tempo, graças a uma sensibilidade traumática, capaz de inovação, de experiências novas. Maria Helena instala-se em Paris com a mãe, uma mulher pequenina e que eu adivinho cheia da tenacidade que envolve a memória das provações. Uma memória capaz de produzir tanto a exaltação deprimida, como o desejo de recuperação e de grandes factos. Ao mesmo tempo que a guerra se torna uma obsessão que repete a visão profética do Apocalipse, a confiança na menina genial que é Maria Helena compensa as terríveis condições propostas pelo mundo. Essa vida de mulheres sós, numa casa em Sintra, onde a imobilidade se parece à velhice, tocou Maria Helena profundamente. Algo nela há-de ser sempre igual a essa infância, em que a desgraça terrena é representada teatralmente, como um quadro em que se aprende a ler o bem e o mal. Fica uma espécie de didactismo sentencioso, levado ao excesso algumas vezes. Os escrúpulos, as hesitações, os saltos de humor, dizem quanto o espírito prático se submete ao espírito de exegese e até a uma certa mística do comportamento. Comer carne, admirar um guerreiro, parecem-lhe atitudes relacionadas com o mesmo acto canibal. O amor dos animais contém muito da desaprovação pelos seres humanos e é próprio dum melindroso estado de revolta que não encontrou a sua linguagem. Em Yourcenar encontra-se uma espécie de disposição nervosa em que a mulher troca a crise da vingança (uma vingança obscura e despersuadida pelo temor cultural) pela forma estacionária do culto das espécies inferiores.

«Não era sólida.»
Era difusa, atraída
para diversos
caminhos
e realidades.
A vida é como
uma sucessão
de textos que
devemos assinar
e que umas vezes
deixamos
sem assinatura.
Quando as pessoas
mantêm entre elas
relações concretas
de gestos e palavras
repetitivas, dizemos
que pertencem a uma
sociedade humana
sólida, assinada.

*«Eu tenho muita
pena de todos os seres.
Não tenho
desaprovação
pelos seres humanos:
é pela criação toda
destinada ao
sofrimento
e à morte.»*

Uma vez Maria Helena disse que é difícil pintar sem alguma referência, tendo só como referência a imaginação. Disse isto quando quis fazer, partindo dos arquivos da memória, os retratos de André Malraux e de René Char. «Mesmo se se trata o motivo duma forma abstracta» – disse. Até para executar à maneira abstracta é mais fácil quando se parte dum motivo preciso. «A Agustina, com a sua imaginação, poderá descobrir, inventar, melhor do que eu lhe possa dizer, aquela que eu sou» – escreveu a Maria Helena. «Com os restos de aquela que eu não sou, ainda pode criar a irmã que não tive.»

O que tenho como motivo preciso? Os interiores das casas, o vestir, o andar, as palavras, os gatos. É uma provocação brilhante que me faz sorrir, sabendo como sou fiel como retratista; quando me falta a imagem, a confissão, invento a verdade. Nem por um momento chego a admitir que pode ser aproximado à verdade um traço que eu descrevo; isso era iludir os meus leitores, fazer um *pastiche* em que a imaginação se prestigia e merece o seu nome. O *pastiche* é uma imaginação delinquente mas apreciada pelo seu lado artesanal; é o *patchwork* no sentido mais engenhoso, mais tributário da mistificação. A maior parte das biografias são *pastiches* duma realidade pessoal que se vai encontrando com os factos casuais. De facto, os factos não são importantes numa biografia a não ser como o seu folclore. «A minha vida tem sido até hoje aparentemente simples. Nunca tive verdadeiramente conflitos interiores mas só dúvidas, hesitações» – diz Vieira da Silva. Não há como as vidas «aparentemente simples» (eu sei isso bem) para estarem cheias de gavetas como os móveis indianos, tão marchetados que tudo parece decoração e beleza insinuante. Eu pergunto-me o que é a beleza para Maria Helena. Ela diz: «Arpad era belo.» Diz isto sim-

plesmente, enquanto acaricia as orelhas da gata *Lolita*. Está sentada na cabeceira da mesa da sala, em Abbé-Carton, e eu reparo na maneira que tem de imprimir uma leveza austera às palavras, que por isso passam além da simplicidade. Arpad viu Greta Garbo, um dia, na Galeria Jeanne Bucher, e disse que ela era a presença e a beleza. Sobretudo recorda que o amigo da Garbo morreu nessa mesma noite. Recorda sem dramatismo, só como um momento estético; e mesmo as suas memórias mais pungentes, viagens forçadas, doenças, parecem desarticular-se da atmosfera dramática, para tomarem um espírito nervoso, preso ao detalhe. Enquanto Maria Helena é meticulosa, verídica, no sentido económico do termo. É nisto que eu me identifico com Maria Helena: neste respeito devido à matéria, que em mim vai até ao preceito firme de não desperdiçar o mínimo papel, de praticar uma caligrafia miúda e certa, porque assim o dispêndio de energia é menor. Também Vieira da Silva pinta as suas pequenas manchas de tinta para evitar (diz ela) que o óleo estale com o tempo, pois, como é sabido, as grandes superfícies são mais vulneráveis. Não se trata só disso, mas sobretudo duma informação económica que dirige e inspira todos os gestos. Viver é dispensar a todas as coisas uma veneração oblíqua, que procede como se elas fossem deuses e parte da nossa liberdade face ao divino. Não há em Maria Helena esteticismo ou confabulação com o detalhe; o que há é veneração pela matéria disponível, sagrada. Eu compreendo assim as coisas.

Não sei quantas vezes fui à casa de Abbé-Carton, mas, excepto nas Amoreiras e em Yèvre, não conheci Arpad e Maria Helena noutra morada. A casa surpreendeu-me sempre; sobretudo a escada em espiral que se implanta no centro da sala. Ter aquela escada nas nossas costas enquanto se come

é, às vezes, extenuante. Parece que uma nuvem a absorve e, quando alguém sobe por ela, é como uma ascensão algo misteriosa. O armário iluminado, onde brilham os copos, também me faz lembrar um presépio onde cristalizou uma história e as suas personagens. Os copos são pastores, reis, soldados romanos com os seus escudos; uma vez pensei acrescentar a colecção com um copo de aquista, azul, trapezoidal, uma recordação de termas, não sei se de Baden ou de Vichy. Mas a forma cúbica, intranquila, pareceu-me imprópria para se integrar no presépio de cristal ou até no Ballet Suédois *A Criação do Mundo* onde figurasse o aberrante ás-de-ouros de Léger, uma rima dissonante mas que, possivelmente, acentuaria o equilíbrio na paisagem.

Um dos mestres de Vieira da Silva foi Léger, um cubista portanto. Provavelmente o Léger do fim da guerra, o primeiro a ser impressionado pela civilização industrial que nega o abstracto, que se impõe como actividade, dinamismo e transferência do dramatismo feérico da existência para a virtude urbana do homem que significa o serviço, a aptidão, a profissionalização. Em Vieira ficará a sensibilidade posta à prova pela paisagem domesticada, a central eléctrica, o edifício integrado no espaço solar, e não mais no espaço terreno. Quando ela diz «sou uma pessoa da cidade», quer dizer que é a pintora de factos citadinos, como Léger foi. A arte dinâmica e mecânica de Léger encontra em Vieira um campo favorável. Primeiro, um ateísmo intelectual que recusa o rito como uma superstição, mas que mantém, como Sócrates, a aliança moral com o divino. É possível que Maria Helena, rompendo a sua timidez face à sabedoria experimental, fosse uma Diotima de alto interesse especulativo. O facto de

ter ilustrado o *Banquete*, de Platão, dá motivo para pensar quais as verdadeiras coordenadas da sua vida interior: se o Eros poeta, o Eros que executa belas obras, criador portanto; se, como o próprio Sócrates reflecte, existe nela apenas uma disciplina, uma economia da libido que se destina a favorecer uma razão, defesa das encantações próprias da comunicação humana.

No *Banquete* eu nunca vi mais do que o combate entre o desejo e a melancolia: entre Alcibíades, embriagado pela sua própria beleza, e Sócrates, desiludido da sua aparência descompensadora mesmo face aos atributos da inteligência. O discurso sobre o Eros não tem nada de sábio, é apenas argumentador. Ambos os homens estão presos por sentimentos fortes e, de certo modo, sinistros. «Na sua loucura e amor, este homem é capaz de fazer muitas coisas» – diz Sócrates. E Alcibíades responde: «Entre nós não pode haver paz... Noutra ocasião me vingarei.» Isto, proferido em tom chocarreiro, contém o acento verdadeiro do *Banquete*. A ameaça sobrevoa todas as palavras lisonjeiras de Alcibíades, e a sua confissão atinge os limites da provocação. Não está bêbado, mas simula para melhor ser ouvido sem atrair suspeitas embaraçosas. Ele arde em desejo, não mais de amor, mas de destruir Sócrates. As palavras de Sócrates são uma exortação prudente, ele fala de pedagogia amorosa. Na realidade, não acredita no amor senão como modificação, conflito entre elemento estático e dinâmico, entre o homem e o meio que desencadeia a sua corrupção. «Não só no corpo se dão as mudanças: o mesmo acontece com o espírito» – diz Diótima, ou seja, Sócrates. «Costumes, convicções, desejos, prazeres, aversões, temores – todas essas coisas jamais permanecem

as mesmas.» Chega à mais atroz das decepções quando afirma: «O esquecimento nada mais é do que a fuga de um conhecimento.» Fala em fuga, e revela-se no seu destino. A corrupção é fatalidade do homem, e é para escapar à corrupção que «ele se sujeita a todos os sacrifícios». A imortalidade, único meio de o homem conservar «tudo quanto é mortal», permanecendo sempre o mesmo, é o objectivo de Sócrates. Maria Helena debruça-se sobre o tema de Sócrates, a pedagogia amorosa, mas detém-se perante a noção de imortalidade. Uma coisa é capaz de a alterar, de a tornar quase irascível: é quando ouve falar de glória. Positivamente relaciona esta palavra, não com imortalidade socrática, mas com vitória – e são coisas diferentes. Como são diferentes a imortalidade como desejo, e o espírito de glória como acção esgotável. A acção inesgotável é o desejo de imortalidade.

Muitas vezes me perguntam: «Porque escreve?» E a Maria Helena perguntam continuamente: «Porque pinta?» De tal maneira isto faz parte da rotina da entrevista, que perdemos o seu sentido arcaico. Todas as perguntas têm um sentido arcaico. Mas as respostas iludem-no. Arpad está sentado na sua cadeira episcopal, forrada de almofadas; tem um ar distraído e, no entanto, sente-se nele o desejo de arrebatá-lo, de viver. «No princípio, eu era curioso, mas depois isso tornou-se muito fatigante» – disse Arpad. Esqueceu muitas coisas, a alta sociedade com as suas leõesas, as vedetas que se sentavam nos seus joelhos enquanto ele as desenhava. Embora se confesse mais solitária do que Arpad, Maria Helena tem uma capacidade de variação de humor que actua nela como uma relação permanente com o mundo. Arpad permanece mais fechado apesar da sua loquacidade e dos impulsos vi-

vos, da ironia, de pequenos reflexos truculentos. A força de Maria Helena é manifesta. Como em Isabel I de Inglaterra, em quem a soberana cedia o passo às múltiplas possibilidades da mulher. «Apoiar-se sobre a força das coisas» – como diz Gromaire –, e compreender que há muitas vezes maior satisfação numa árvore do que num homem, é o que se intui na presença de Vieira da Silva. Para ela a vida é impessoal, o desprezo de si mesma dirige-se aos altos espaços da criação, e não há lugar para saborear nada de pessoal – nem vaidades, nem prazeres. Conheço-a bem, isto faz-me sorrir. Durante algumas horas, quase falando por monossílabos, estivemos juntas. A formosa carne verde que Manuel grelha no fogo, em Yèvre, ou a torta de maçã como um sol dos Incas, eram para mim um meio de viver o impessoal. Maria Helena desce, vestida de claro (parece que um vestido de seda crua que não lhe verei mais) e faz algumas perguntas simples. No fundo, existe algo nela como um desprezo da mediocridade, que se esforça por tornar invisível através da meticulosa ordem de todo o seu ser. Ela sabe que é perigoso esse estado de impersonalidade absoluta, é uma maneira de viver acoissado e livre, ao mesmo tempo. As nossas conversas são falhadas, inúteis, porque respeitamos a personalidade de cada uma para além de todos os limites.

Yèvre parece, com as suas ruas que conservam o espírito campesino dos *philosophes*, demasiado encantador para se reter na memória. Em geral, só se lembra o que pertence à nossa criação quotidiana; por isso são tão vivas as recordações de infância, e por isso Arpad diz do «grande mundo», duma maneira algo racial: «*Je l'ai oublié.*»

«O Arpad
nunca conheceu
o grand monde.
Tem medo dele
e faz gaffes.»

«A Maréchalerie
não foi refeita.
Se fosse refeita
a outro estilo:
século XVIII, XIX
ou XX, teria custado
uma fortuna.
Eu não gosto
de modas,
só quando
me convêm.»

A Maréchalerie, uma antiga forja de ferrador recuperada, foi refeita no estilo rústico que se tornou moda nos anos 50.

Por toda a parte apareceram moinhos com as suas moleiras parisienses, ou abadias cujos refeitórios podiam recolher cem peregrinos equipados para a pesca das trutas. Na Maréchalerie há um directo diálogo com o jardim e alguma coisa de português. Algo que sugere a atmosfera de Sintra, quer-me parecer. Não sei bem o quê, uma estrutura mental, como se houvesse ainda a avó graciosa e consoladora e a mãe engripada num grande leito de madeira de carvalho, como os móveis de Chateaubriand. E uma bibliote-

ca invisível, onde é sempre possível encontrar os doces companheiros, como Villon. Sempre imagino Villon vestido de retalhos, servindo de modelo a Vieira da Silva; há nele uma imobilidade feroz, mesmo quando é mais irrequieto. O diálogo entre a nobreza que se estuda e a realidade que se vive, é nele levado até à alta comédia. Como as pessoas que se interessam pouco pelas matérias didácticas – honra, esperança, respeitabilidade –, Villon nunca assume a tragédia. Também não é trágico, decerto porque há nele um esplêndido truão. «Um Sileno» – como diz Alcibíades. Haverá de facto muitas coisas belas dentro desse Sileno de nariz esborrachado? Talvez não. A beleza é o que resta quando um homem de sangue frio desperta para o que é mudável.

De Yèvre escreveu-me Maria Helena em 1965 uma carta que respondia ao meu desejo de emigrar. «Aqui estarei à sua espera, de braços abertos.» Provavelmente eu mostrara-me interessada em partir para Nova York, creio porque me falaram num lugar de leitora. «Há lá muitos filhos de portugueses que precisam de si.» É absurdo, excepto que Nova York

sempre me pareceu um lugar impessoal, o auge da impersonalidade, e, por isso, extremamente tentador. Ainda hoje, quando me volto para essa estafada imagem que são os arranha-céus nova-iorquinos, vistos duma janela panorâmica, eu penso na solidão multidimensional que é a cidade americana. Diferente de Tóquio, onde o gigantismo se arreмата em parcelas provincianas em cada bairro e em cada rua; onde se humaniza a escala cósmica e onde um vaso com uma cerejeira dentro contém todo o Verão rosa da festa do Japão, ao nível do jardineiro, do professor e do pequeno funcionário. Nova York é mesmo o anonimato glorioso para aqueles que, em dado momento, nesta Europa de pequenos caminhos, se encontram demasiado perto das ideias e dos gostos, e dos interesses que nos deviam fazer agir e só nos impedem de discernir correctamente. Porque tudo é demasiado aparentado entre si para que não sejamos de certo modo destruídos pelo acesso ao contrário do nosso próprio ponto de vista. Se eu, nesse tempo, pensei instalar-me e viver em Nova York, decerto o não fazia para confraternizar com os filhos de portugueses; nem o meu estado de espírito lhes seria útil. Há nos *Souvenirs* de Tocqueville um momento que define o que eu sentia nos anos 60 em Portugal: «O que tinha acabado por me desgostar fora a mediocridade e a monotonia dos acontecimentos parlamentares do meu tempo, assim como a mesquinhez das paixões e a perversidade vulgar dos homens que acreditavam produzi-las e conduzi-las.» Houve, é certo, uma tentativa de ingressar no meio parlamentar, mas, muito longe de encararem essa tentativa como uma pretensão política, tomaram-na como o que ela era

«Não era isso.»
Maria Helena
fala-me
dos portugueses
alforriados
do estigma
da emigração,
jovens que lêem
e escrevem
e retomam,
através do leque
das profissões
dos antepassados,
um discurso
à boca de cena,
de protagonistas.

na realidade – o desprezar da mediocridade em que, nem sempre por falta de carácter, os chefes de partido mostravam o preconceito do mando. Quando Maria Helena partiu para o Brasil, não foi motivada exclusivamente pela guerra. Arpad diz: «É a luz que é preciso, antes de tudo, procurar.» Provavelmente foi essa luz que os chamou, a ele e à Vieira da Silva; não a luz aberta do Rio, mas algo de mais excitante, algo de oriental, como o painel decorativo que executaram em cerâmica, «*un peu hiératique*» – diz Arpad. Não se vai ao Brasil para pintar um motivo hierático, mas talvez para resumir o labirinto do próprio espírito; e então podem criar-se laranjais e jovens que os guardam, como nos velhos contos medievais.

A verdade é que não emigrei para os Estados Unidos nem para lugar nenhum. A atmosfera em Portugal era monótona; a guerra do Ultramar, conforme as pessoas que a discutissem, ou era um assunto incómodo ou doloroso. Mas, como em todas as guerras, havia uma superfície fraudulenta, onde se cruzavam as evidências puras do dever patriota que, em dado momento da História, não são senão hipocrisias ideais; porque quando a sinceridade se torna difícil é preciso substituí-la pela cumplicidade nas falsas virtudes. Viajei bastante durante esse tempo, e em várias ocasiões encontrei Vieira da Silva. Em Yèvre, em Abbé-Carton, nas exposições. Uma vez em que ela me fez maior impressão foi no Museu de Arte Moderna; os quadros estavam distribuídos como biombos de casas japonesas e davam a impressão que podiam ser corridos e deixar ver um pátio onde os samurais tomassem atitudes de combate, mas sem lutar. Vieira apareceu por detrás duma tela cinzenta, dos noventa e cinco tons de cinzento que Maria Helena pinta, e ela tinha algo que ver com o teatro: a maquilha-

gem duma brancura lunar estava harmonizada com o negro patético do vestido, um *tailleur* de lã espessa que faz lembrar os teares da Irlanda. Em todas as pessoas inteligentes há uma escola teatral proporcionada às adversidades. Em Rousseau havia isso; uma espécie de vertiginosa suspeita de não ser bem recebido, de, à custa de talento, acabar por decepcionar os outros. As pessoas inteligentes sabem que, no fundo do cenário em que se projectam, há uma luz desfavorável e que é preciso iludir com os recursos do teatro – com os gestos de *ballet*, a expressão exangue, os olhos de Minerva em voo raso sobre os campos de batalha. Vieira da Silva (não sei como não notaram isso) lembra às vezes a Callas ou Sarah Bernhardt. O mesmo movimento submetido à razão, algo de especial na linhagem humana. Não há nela coqueteria, ainda que o seu pequeno salão de apoderada assim o faça crer; como em quase todas as mulheres que não pensam em sacrificar-se (e são raras essas mulheres), creio que Maria Helena saboreia todos os encantos do poder que é não ser completamente um efeito das circunstâncias. Em geral, quer em tempo de paz ou de viragens tumultuosas, os homens são conduzidos como por efeito de vendavais desordenados ou brisas ligeiras que, no entanto, movem as suas mais fortes convicções. Mas há sempre alguém, na História da sociedade, que se mantém discretamente firme até nas suas mais ínfimas posições, talvez porque a contradição é, nessa pessoa, um estado de seriedade total. Não sei se é possível falar de Maria Helena sem a situar na sua vila de Sintra, nos seus passeios com a mãe nas estradinhas onde trotavam os burricos das carvoeiras. Uma delas oferece-lhe uma maçã, presente real, como se o próprio Páris o aconselhasse nessa orla de terra onde os casebres são amiúde visitados pela morte. A pneumónica faz grandes

razias, Souza-Cardoso virá morrer assim à sua casa amaran-
tina, pálido e neurótico como uma personagem de Tchekhov.
A região amaranquina suporta bem essa carga de fidalgos pro-
vincianos que um dia tomam o *Sud* para Paris e desembarcam
na gare de Orléans como se fosse em Famalicão, e tomam
hábitos boémios com a mesma falta de fantasia com que ati-
ravam às rolas. Nada os altera nem comove; e a arte, se lhe
sacrificam o tempo e a herança, é para eles um ministério
onde o tédio assenta arraiais. Souza-Cardoso fez parte des-
ses recrutas das Luzes, um pouco corrompido desde o berço
pela beleza, espécie de tara de família que se transforme numa
espécie de erosão do sentimento, da inteligência e da cria-
tividade. Os *dandies* do Porto, de Braga e de Amarante têm
todos a mesma mística do Santo Graal para indigentes e an-
dam pelo mundo a produzir subversões burguesas, dizendo
mal de tudo com uma insinceridade genial. Os portugueses
são a gente mais insincera que há. Por isso são raramente gran-
des artistas. Em Vieira da Silva há o desafio extremamente
íntegro que é a sinceridade. Mais do que uma virtude, ele
representa de facto a síntese do diálogo com o divino, quase
a provocação de alguém cujo *métier* é corromper-nos. Deus
não se aceita senão a partir desse capricho humano levado
ao limite, que é a sinceridade. Em Vieira, a sinceridade tem
um carácter de punição. Ao mesmo tempo que é capaz de
apreciar a vida, mantém-se alheia aos seus favores como se
se tratasse duma corrupção.

Arpad é mais vulnerável: ama a vida, teme a morte, gira
em torno dos seus pretextos, as suas seduções. Com a idade,
foi-se tornando tão fino e quebrável como as figuras de vi-
dro que se usavam nos anos 50. É infinitamente mais doce o
convívio com Arpad; ainda que dotado dum talento prodi-

gioso, ele não tem o espírito que corresponde ao talento. Tudo se dispersa e se torna como que o efeito do seu uso do mundo, o que nele se assemelha ao espírito. Sabe perfeitamente dar a cada um a porção merecida de afecto e de indiferença, de certo modo a sua educação é mais requintada do que a de Vieira. Mas ela é única neste aspecto. Pode ser muito rude ou muito carinhosa, e isso não depende das situações criadas. Ofereço-lhe uma caixa de bombons guarnecida com um ramo de violetas, uma dessas coisas que mentem maravilhosamente e que definem a sensibilidade da mentira mundana até ao grau mais exigente. Ela percebe genialmente o que há de impróprio nessa caixa, ali em cima da sua mesa de castanho, entre um bule de ferro japonês e um bule de barro. Diz qualquer coisa brutal e simples sobre a sociedade de consumo. Não gosta de ser tratada com a elegância fácil que se usa para com as pequenas consumidoras de *boulevard*: os *marrons glacés*, o *muguet*, sei lá que mais. No entanto, Arpad ofereceu-me uma vez as mais belas *pralines* do mundo e de Pithiviers. Com uma ligeira dentada apresentavam o *craquelé* de porcelana antiga. E sabiam a baunilha.

Há em Maria Helena, há, acima de tudo, a sentimentalidade da excepção, o que é diferente do egoísmo. Quando os Bailados Russos estiveram em Lisboa, Almada Negreiros, Rui Coelho e José Pacheco escreveram um manifesto. Há, nesse manifesto, por detrás duma audácia extravertida e a candura do jovem mago das Artes, há a melancolia do português sempre em luta com a sua insinceridade. Ao mesmo tempo que aspira às correntes europeias e à «Divina compreensão da Europa», ele sabe que não pode assumir, como diz Negreiros, «a grande missão

«Não acredito!
Foi imaginação sua.
Eu gosto de bombons
e de muguet.»
Mas eu refiro-me
à saciedade que
acompanha o luxo,
e não à gratidão
pelas coisas belas
e compensadoras.

educativa, explicativa dos aspectos gerais e sintéticos dos sentimentos». A falta de génio do português parte da sua insinceridade. Nunca é completamente interessado no concreto da sua personalidade. Raça difusa – é bem a definição adequada... «O amor, o ódio, o ideal, a paixão, a obsessão, o ciúme, a cobardia, a perfídia, a inteligência, o artifício, a sedução, a originalidade, a sagacidade, a intuição, a consciência, a dedução, o cínico... a proporção, o sumptuoso, o grande, o megalómano, o belo, o inverosímil, o fantástico, o solene, o religioso, o puro, o fenómeno, a invenção», e mais atributos que Almada lia nos Bailados Russos, como quem lê caracteres Braille, não são coisas que o português tome sem mistura. Há povos tributários da sabedoria, o que os torna deficitários na dinâmica. Talvez o português saiba que a disciplina não se aprende; é uma herança extremamente fina, que se vai corrompendo mas de que resta sempre um vestígio, uma poeira, uma impressão fóssil e estilizada até no mais rude dos rostos humanos. Uma cultura sem parentesco com a proclamação do que quer que seja.

O *Ultimatum*, de Álvaro de Campos, e que começa: «Mandado de despejo aos mandarins da Europa!», tem na garganta o grito épico do fascismo, com a sua escultura branca e monumental, com a sua bota lustrosa, o seu preconceito do super-homem. O Futurismo está impregnado dum forte impulso de submissão, latente em todas as juventudes, e que provoca os seus estímulos através de resistências aparentes. «A Europa quer grandes Poetas, quer grandes Estadistas, quer grandes Generais» – diz Álvaro de Campos. Ele fala de maneira semi-profética, apontando para o homem providencial, o líder, o condutor. «Monarquia científica, anti-tradicionalista e anti-hereditária, absolutamente espontânea pelo

aparecimento sempre imprevisto do Rei-Média. Relegação do Povo ao seu papel cientificamente natural de mero fixador dos impulsos de momento» – isto é já um panorama da Europa dos anos 30 que vai estatizar o tipo do homem completo, com os seus generais a combater pelo «Triunfo Construtivo». «A Europa quer Donos! O Mundo quer a Europa!» – brada Álvaro de Campos. A Europa teve os seus donos, e o mundo, apesar de tudo, quis a sua Europa. Hoje tudo parece absurdo, parece um conto balbuciado por um louco que ninguém escuta. Esta figura de Álvaro de Campos interpreta bem a chave dos «anos loucos». É um heterónimo de Fernando Pessoa e não existiu realmente. Ele aparece em 1914 com a *Ode Triunfal*, e a sua biografia imaginária dá-o como nascido em Tavira, em 15 de Outubro de 1890. «Cara rapada [...] entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo [...] foi mandado para a Escócia estudar engenharia...» Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre. Enfim, completamente ilógico, deserto desse plâncton cultural que é a intuição para criar um defeito de verdade. Em 1914 mandavam-se os rapazes para Gand estudar engenharia, quando se nascia bem orientado para isso, isto é: com fortuna e alguma vocação hereditária. Não se ia do liceu directamente para uma universidade belga, mas partia-se dum colégio particular, como hoje se parte para Oxford do Colégio Inglês. E um jovem assim, sobretudo não tinha um tio padre, e um tio beirão. Quando muito, os tios eram concessionários de casas de vinhos ou, por sua vez, engenheiros, homens de leis, ou proprietários absentistas. Se eu fosse traçar assim uma biografia imaginária de Vieira da Silva, caía no ridículo. Mas aos poetas tudo se lhes perdoa, não sei porquê.

«Tipo vagamente de judeu português» – esse Álvaro de Campos deixa-nos perplexos, porque não há, nunca houve, nenhum «tipo vagamente de judeu português». O judeu português parece-se ao marroquino, ao holandês, ao toscano, se quiserem, e nunca vagamente. Tem as costas abauladas, o andar balanceado, a pálpebra triangular, e nunca o cabelo crespo como Pessoa parece insinuar quando diz de Álvaro de Campos: «cabelo, porém, liso...» Nas mulheres há uma espessura do fio muito particular, sobretudo quando se trata de cabelos pretos. Álvaro de Campos era possivelmente descendente duma preta alforriada que viveu em 1783, tendo por horizonte os sapais de Tavira e que usava turbante de fustão, e que tinha sido mucama da senhora Condessa de Pombeiro.

Mas voltando a essas coisas do Futurismo, Vieira da Silva não parece receber inteiramente daí influência. O *Contra os Professores*, de Marinetti, não lhe deu qualquer noção de ter que dispensar os mestres e mesmo diferenciar-se; também a anti-tradição futurista de Apollinaire não a impressionou demasiado, porque Maria Helena corresponde a um espírito que se situa entre duas épocas. De certo modo, a era dos Engenheiros que Álvaro de Campos anunciava está muito presente nos quadros de Vieira, como está na arquitectura de Sant'Elia ou na forma disciplinada que o Futurismo glorificou. Mas persiste em Vieira, com a sua declaração implícita anti-romântica, uma «sapiência» intemporal, algo de cósmico que o Futurismo não alcançou e que é produto da sua fluidez humana. É sensível ao essencial e perfeitamente incapaz de julgar as coisas conforme uma visão moralista. É possível que considere a moral como uma forma de suborno e não como um efeito do espírito. A mística, sim, é um efeito do

espírito e, por isso, Maria Helena tem a sua ascese própria que se traduz até num nervosismo peculiar face à discussão.

Lembro-me que uma vez, vínhamos de casa do Jorge Martins, que mora na Praça da Bastilha, e o carro da Maria Helena rolava pelos *boulevards* já desertos. As prostitutas faziam o *trottoir*, vestidas com calças de malha prateada; pareciam golfinhos prontos a apanhar o seu peixe, e tinham um ar manhoso e inteligente como eles. Vieira da Silva pôs-se a falar do tempo em que vivia na Rue du Faubourg Saint-Denis, em 49; e de como as *putains* lhe causavam admiração. Usavam chapéus de após-guerra, feitos de restos gloriosos, plumas e gaze, flores e laços – uma tumba para a criança defunta que fora o Paris-Boulevard. «Pareciam-me como sereias» – disse, na sua voz lenta, projectada para longe, não para ninguém em especial. Arpad disse, como de costume, «*merveille!*», enquanto guardava ou descobria os seus cigarros. Olhei para Maria Helena e pensei: «Será que se lhe pode perguntar, como ao Woody Allen: ‘Acha o sexo porco?’ De qualquer modo, ela nunca responderia como Woody Allen: ‘Acho, se for bem feito.’» A sinceridade oficial é o génio de Woody, como é o génio duma certa mediocridade brilhante. Mas quando se sabe o preço da sinceridade e aquilo a que ela aspira, não se é tão repentista. Eu ri-me; rio-me sempre quando quero habituar os outros aos seus próprios pensamentos. «Porquê sereias?» – disse, para mim. – As sereias de Ulisses, pode ser. Ou só coisas fabulosas, de que se contam mentiras prodigiosas. Nesse caso, Vieira está a desencarnar essas mulheres todas, a situá-las nos mares que ninguém viu jamais. Não numa cama, num bar, mas num rochedo de coral; e, sobretudo, não se trata de prostitutas de cinco francos ou das vociferantes rameiras do bairro das Halles. Trata-se de ninfas,

como as do *Sonho duma Noite de Verão*, em Hastings. Toda a pintura de Vieira da Silva está penetrada do sentido cénico. Quadros como *O Atelier*, um óleo de 1940, e que bastava para celebrar um pintor sem que ele tivesse que pintar mais nada, dizem tudo da sua imensa consciência de espectadora. Como todos os filhos únicos, ela é uma espectadora. Enquanto o futurista é intérprete do dinamismo universal (que encobre na verdade o discurso burguês, a mentalidade burguesa inquieta pela guerra em que se decapitou a sua figura imaculada, poupada ao esforço físico), Vieira fica espectadora desses grandes palcos, desses tabuleiros de xadrez, desses campos concertados em inumeráveis espaços existentes, rituais, tratados como objecto. O espaço, em Vieira, é um «objecto ressuscitado», um objecto para o seu espectador, não para o seu proprietário.

Em Vieira há um hieratismo duma tocante grandeza. Um conhecimento do prazer e da dor que se reserva à vida futura e que faz o *estranho*, necessário à pintura de génio.

Quando era nova e viveu no Brasil, a sua figura dizia bem quanto de resignação é precisa numa mulher para dar ao génio a voz que lhe compete. Porque essa rapariga, duma beleza que podia destinar-se ao espectáculo e à vida mundana, quase nos assusta pela sua impersonalidade, a pureza que não precisa de meios para sobreviver senão a extrema tensão que é a pureza mesma. Porque não se é puro pela ignorância; é-se puro por equilíbrio profundo e patético, assim como se é justo por fatalidade. «A virtude é a fatalidade do bem» – dizia Camilo, que sabia muito das coisas fatais, como o amor.

Duma estatura que está no limite para uma mulher parecer soberana sem ser desproporcionada; com uns olhos

como só os possuem certos tipos mediterrânicos, que se combinam ao mate da pele dando-lhe uma luz marítima, Maria Helena era uma jovem de grande sedução. Em geral não se dizem estas coisas dos artistas, daqueles cujo sucesso se cifra nos dons incomuns, do talento e da arte. Não se diz de Dürer ou de Leonardo, por exemplo; mas foi decerto esse acordo físico, a harmonia dos traços aceite no mais íntimo da graça humana, que fizeram a vontade criadora, que propuseram o idílio com a terra e o mundo todo, que concederam voz à experiência que sempre parte do retrato num lago. Narciso não precisa de Eros para viver; Eros precisa de Narciso para descobrir na vida novos campos de visão, para ser artista, portanto.

Tudo em Leonardo são auto-retratos: *Santa Ana*, *São João*, a *Virgem dos Rochedos*; até a *Gioconda* é auto-retrato porque descreve os traços da própria mãe, a camponesa toscana. Por isso não o quis vender a Francisco I por todo o ouro do mundo e lho deixou em testamento. Porque era a mãe, o mais sério auto-retrato, com seu criticismo próprio, a sua panaceia própria naquela serenidade antiga, é que Leonardo o levou consigo quando deixou a Itália. Era o seu cofre, a sua mobília, o seu enxoval, a sua amiga e o seu amigo; o seu rosto e a sua paisagem. Quando Vieira pinta *As Portas* num imenso lambrim vermelho, ou o *Enigma*, ou *A Floresta de Enganos*, pinta a própria imagem, em Sylvestre, no Brasil, ou no Boulevard Saint-Jacques, em Paris. Pinta objectos, conchas, livros, almofadas, as mãos, os frascos, os retratos, o bule do chá, um insecto dissecado, o vestido escocês, o rosto anguloso e angélico de Arpad, a escada estreitíssima, sempre estranha, como se fosse própria para subir ao telhado e descobrir nele um gato fugitivo, um saco de libras, um

ninho de cegonha. As escadas das casas de Vieira são sempre iguais: nas Amoreiras, em Saint-Jacques, em Abbé-Carton, em toda a parte, íngremes, estreitas, sólidas também. Há escadas, como há leitos, para casal, para uma família inteira, até para as tropas tártaras e os capitães húngaros de Maria Teresa; e há outras para uma só pessoa, que levam alto e secretamente alguém para o interior do acaso, da riqueza extrema que é possível viver como a pobreza – sem artifício.

Assim vive Vieira da Silva. A sua fortuna é tamanha que se eleva nesse espaço aparente que a beleza não serve para definir. Não sei se chego a fazer a biografia da irmã que Vieira não teve, ou se lhe dou o carácter da minha própria biografia. Se formos coincidentes, Narciso afinal tem razão em frequentar os lagos.

Em 1935 Vieira deixa Paris para viver em Portugal. Tem vinte e seis anos e está casada há seis com Arpad Szenes; vendeu um quadro, mas a depressão dos primeiros anos profissionais parece-se com o insucesso. Talvez pretenda ligar-se à pátria através desses fios metódicos das recordações. Portugal é um país gótico e sentimental, como no tempo de D. João V. Em vez do ouro do Brasil, há o pecúlio enterrado nas colónias. Politicamente sofre das condições sentimentais que proíbem grandes renovações. A província dá o tom, com a sua orgulhosa certeza nas virtudes de família, que in-

«Foi, os passeios
a pé em Sintra,
alguns amigos,
a vida popular
que ainda existia,
descobrir Lisboa
e o mar com
os olhos novos.»

cluem poupança e repressão. As artes, como sempre condenadas ao amadorismo, assumidas por indivíduos que confiam no talento para o excluir da competência, não atingiram desenvolvimento especial. A estadia de Vieira da Silva em Lisboa não deve ter sido particularmente interessante. Salvo o contacto com alguns amigos no *atelier* das Amoreiras, a es-

tação apresenta-se pobre. Essas simples reuniões frequentadas por alguns artistas desafectados, o que lhes vale uma certa fama de suspeitos, caem mal na respeitabilidade cívica do lisboeta, para quem tudo o que se refere à Arte é um pouco o *vaudeville* paredes dentro. O português vai ainda a Paris para beber *champagne* e ter uma aventura romântica com uma *call-girl*.

António Pedro organiza em Lisboa a primeira exposição de Vieira da Silva, em 1935. É um dileteante, um estrangeirado como esses a quem a cultura portuguesa muito deve, e distingue-se por uma espécie de antipatia física pela mediocridade. Escreve, pinta, dedica-se depois ao teatro com extraordinária paixão; mas tem, como sempre acontece com os estrangeirados, o preconceito do mérito sem apresentação. Antes de tudo, para ele, o talento tem de vir munido duma graça pessoal ou dum carisma internacional. Talvez mais Arpad do que Maria Helena fosse capaz de combinar com o registo intelectual de António Pedro, um homem para quem a arte tem que ser íntima das Graças. Em geral, o génio dispensa as Graças. «Não gosto de ser apanhada desprevenida» – diz Vieira. Não só não gosta como é difícil isso poder acontecer. Por isso, as fotografias dela denunciam uma crispação ou uma pose; qualquer coisa de inábil, consequência dum sobressalto interior. Não medo da revelação; mas o súbito desprendimento do exterior deve tornar-se tão veemente que incita a culpabilidade. Não é timidez o que se descobre nos retratos de Vieira; é a culpa por ser singular. Mesmo para quem mais ama, ela é singular, estranha, habitada pelo conflito da resistência ao mundo aparente do amor e do ódio. Arpad diz que, no tempo em que era aluno na Grande Chaumière e Maria Helena frequentava também

os cursos livres, não tinha nenhuma ideia do talento dessa jovem de cabelos curtos e com ar completamente *ahuri*. Pensava que era por timidez que ela fazia desenhos tão pequenos em grandes folhas de papel. Mas pode alguma vez o génio ser tímido? Há nele um espaço sombrio, insondável, que provavelmente se parece à timidez, mas que é o orgulho em estado puro – demasiado insacrificável seja pela moral, seja pela simples prudência. Quase ninguém repara em ninguém. Em parte porque o espaço que nos circunda está cheio de chamadas, de perigos e de júbilos; o ser humano, longe do que se pensa, é o que menos se nota no mundo.

É preciso possuir uma espécie de câmara escura na alma, para revelar o que ela extrai do simples contacto com a presença, a forma que nos surpreende no acto de viver. E, sobretudo, é preciso abdicar das nossas sensações para chegar à verdade e à lógica de tudo o que se projecta no nosso campo material.

«Nós, os pintores, parecemos estúpidos quando falamos... Entre nós, compreendemo-nos por meias palavras» – diz Vieira. Ela sabe que isto é um esforço mais para o diálogo e que ninguém se compreende por meias palavras, ou por muitas: o que acontece, entre pessoas ligadas pelos hábitos, é que eles se podem verificar nos seus próprios símbolos; e, nesse caso, as meias palavras servem.

«Também na técnica de pintar há coisas mínimas que transformam o estilo de uma época; ditas com palavras não parecem nada.»

Porém, o que é ser estúpido ou inteligente quando se possui a qualidade do ritmo, como um direito que a vida nos confere? O ritmo é mais do que inteligência; é uma confiança cega no impossível, mas continuamente devassada pelas pequenas informações do objec-

tivo, do necessário. A palavra serve o objectivo e, de certa maneira, protege a nossa retirada para os domínios do impossível. Quando convivemos ou amamos; quando fazemos o discurso quotidiano da inteligência ao alcance da mão, o impossível está lá, o absurdo está lá. Entre a obra de arte e a crítica há um abismo, porque a crítica é inteligência, e a obra é, mais ou menos esquivado ou completado, o impossível.

No princípio de Outubro de 1936, Maria Helena e o marido voltam a Paris. Em 1937, um dos quadros de Vieira é adquirido para a colecção Guggenheim; o casal instala-se no *atelier* do Boulevard Saint-Jacques, mas Paris não parece mais um lugar propício à iniciação e ao trabalho do artista. Aqui talvez se impusesse, como é de uso nas biografias, uma nota sobre o comportamento social da Europa dos anos 30, com os seus sudetas, as suas crises, os seus *meetings* crepusculares porque anunciam o fim da grande parada que foi a guerra campal. Começa a era da guerra fria, de gabinete, onde já não se trata de ocupação territorial, mas de estratégia económica. Já não há propriamente um inimigo depois dessa última produção nacional-socialista, onde o homem se parece ao último dos moicanos, cruel, bárbaro e tirando disso nobreza e apologia. Em breve se tratará apenas de investimento e de competição de mercados. O nazismo é o último suspiro do romance de cavalaria onde os generais pretendem assumir o papel de heróis sangrentos e endividados à sua razão bélica. O impossível, como embriaguez mística, impregnou-se dum cinismo intelectual que, de facto, Nietzsche verteu nos seus livros; não por lucidez e independência de espírito, mas mais até por vingança irrefreável. Se soubéssemos que dose de vingança há nos circuitos do génio, a prudência governava o mundo mais severamente, sem sacrificar

à mediocridade, no entanto. Entre o génio e a mediocridade há uma zona inalterável que pertence à justiça e à piedade.

Em 1939 o casal resolve voltar a Portugal, mas permanece aí menos de um ano. Embarca para o Brasil em Junho de 1940. São sete anos de grande actividade, onde cabem as decepções também. Os amigos, sempre raros na travessia duma vida dedicada à missão do indivíduo, que é criar uma obra, são no entanto significativos na época brasileira de Vieira e de Arpad. Ligam-se a Cecília Meireles e a Murilo Mendes, decerto porque ambos os poetas contêm o mesmo íntimo equilíbrio entre a agitação e a calma, próprio dos espíritos que entendem a natureza e com ela se identificam. Cecília morre na maturidade, Murilo também. Em que ponto esse equilíbrio se rompeu, não o podemos saber. Às vezes é obra do acaso, uma revelação e não um drama.

Não imagino muito bem Maria Helena no Brasil. Ela própria só pode imaginar-se talvez noutro continente, como a sereia que atravessa os mares não por decisão das suas forças, mas por comando de azares tremendos.

Um dia eu vi no *atelier* de Vieira o pequeno quadro da Sereia. É um óleo sobre madeira; a sereiazinha de olhos verdes não tem mais de cinco anos, como a Maria Helena, em Hastings, quando viu o *Sonho duma Noite de Verão*. Em volta dela, fixas no mar profundo, estão as palavras de Camões: «onde pode acolher-se um fraco humano, onde terá segura a curta vida, que não se arme e se indigne o céu sereno contra um bicho da terra tão pequeno». Então, naquela tarde pálida, do Inverno parisiense, eu tive um capricho. «Compro-lhe a Sereia» – disse. Houve um pequeno escândalo nos olhos das pessoas presentes, e Maria Helena riu-se: «Não a vendo, é o meu talismã. Seguiu-me na minha viagem para

o Brasil.» E, num dos seus repentes onde passa uma infinita cortesia, acrescentou: «Deixo-lha quando eu morrer.»

Arpad mostrou um pouco de irritação, o que nele sempre é mitigado pelo humor: «Bicho vai durar cem anos...»

A verdade é que eu tive pela *Sereia* um amor infantil e sério, como quando uma criança descobre uma coisa preciosa, uma pedrinha verde ou rosa, uma estrela-do-mar muito pequena, fresca da água salgada ainda. Hoje lembro-me da *Sereia* e ela descreve-me a viagem de Maria Helena, não só ao Brasil, mas antes e depois disso. A viagem a Hastings, primeiro. Talvez Vieira tivesse um vestido cor de coral e uma fita igual no cabelo; e olhava o palco com aquele ar visionário e quieto no mais fundo da natureza das coisas onde as ninfas e os duendes vivem. O Brasil, com o seu Hotel Internacional, um casarão como os das termas do fim do século, com as persianas que se abrem à tarde, deixando entrar o cheiro floral dos trópicos, não é exactamente o lugar de Vieira da Silva. Ela volta a Paris, como as rainhas voltam do exílio, destinadas a viver cem anos.

A Partida de Xadrez é adquirida pelo Estado Francês em 1948, e começa aí o primeiro passo da glória. Guy Weelen, um jovem crítico de arte, originário duma família abastada de Bordeaux, entra na vida do casal e torna-se a pessoa de confiança, conservador e íntimo da obra como ninguém mais, conhecedor dessa privacidade de artistas nem sempre adaptada ao registo mundano. No entanto, Maria Helena não despreza o mundo. Nas suas estadias nos Estados Unidos, já cidadã francesa, ela faz-se vestir por Madame Grés e apresenta-se com um vestido aparatoso que ela usa com relutância em Nova York, cobrindo-o com uma pequena capa para não ser tão evidente a sua elegância convencional. Resta-

-lhe a elegância sem qualquer máscara, o gesto, a precisão do olhar.

«Os artistas não se podem vestir bem, porque quase todos são pobres e ofendiam os menos afortunados, para não dizer os menos bafejados pela glória.» Ela é assim. O pudor vence a extravagância, que é afinal o sol artificial do artista. Mas, no seu movimento quotidiano, entre o *atelier* e a sala-comum, Maria Helena usa as *écharpes coordonnées*, os vestidos de lã onde os azuis parecem um rápido traço de luz. Em 1956 a casa de Abbé-Carton é projectada, e vai aparecer a fachada azul um pouco recuada, e o novo *atelier*.

Eu gostaria de escrever os meus livros em quartos de hotéis de luxo. Este mesmo comecei-o a escrever num desses hotéis, num sétimo andar alcatifado, algo tenebroso como os casinos clandestinos, com luzes abafadas em cores densas, com passos abafados, um súbito deslize dum trinque, um cartaz pendurado no fecho da porta pedindo café e torradas. O doméstico é eliminado, fuzilado às seis da tarde nos corredores quentes e silenciosos. Não pronunciam o nosso nome, a impersonalidade reina no quarto onde gela a água num frigorífico que parece um cofre, tem uma chave, como um cofre. Sobe das avenidas o ruído apagado, quase doce, e que pode ser um comício que passa, ameaçador e delirante. Mas ali, ele parece um murmúrio de velhas num templo. Não há livros à vista, só uma Bíblia bilingue e a lista dos telefones. Em Madrid, por suma exigência, eu tinha, ao fundo da *suite*, uma tela extraordinária que podia intitular-se *Vista sobre um Cais das Índias Ocidentais no Século XVIII*. Lá estava o colono rico com o ar de vigiar o embarque do algodão e da canela; e o negro, limpo como um arreio, brilhando ao sol das Antilhas. Eu deixava secar a tinta na caneta

(sempre uma caneta manhosa cuja única aristocracia está em escrever fino como patas de mosca) e esperava que a palmeira se movesse, e as mangas da camisa do plantador se enrugassem um pouco, por efeito do calor e do suor. Assim é o meu ambiente de trabalho, o ideal, que outro qualquer serve. Mas um *atelier*, isso acanha-me sempre. O *atelier* de Cézanne, em Aix, nunca o vi; imaginei-lhe a delgada esperança do artista presa às nuas paredes silenciosas, e isso inibia-me. A casa de Balzac, em Paris, pareceu-me falsificada, com aquela sala de leitura que foi decerto cocheira ou adega onde dormia o criado neurótico e ciumento. O *atelier* da Maria Helena (que o de Arpad não conheci nunca) tem a majestade dos grandes bastidores onde se prepara a fascinação. É mesmo isso – como o lado de lá do cenário. Quase se podem supor por cima da nossa cabeça os projectores que, de repente, vão iluminar tudo com grandes jorros de luz branca. Há por toda a parte objectos cuja significação fica um enigma. As cadeiras de verga, de alto espaldar, são como nichos onde nos podemos abrigar, duma tempestade dos trópicos. Maria Helena ajoelha para carregar um pouco mais a fornalha de ferro. Ateia o lume com um prospecto, um convite, e lê-o antes de o queimar. «Tanto papel que se desperdiça!» – suspira. O mundo do anúncio, da solicitação, confrange-a. Esse papel de bela qualidade, cartões de visita que apresentam toda a espécie de chamadas, de avisos para toda a espécie de animações da sociedade da cultura, de facto causam apreensão. Eu tenho tentações de escrever neles os meus artigos. Num caderno-agenda escrevi mesmo um romance, noutra, de papel de carta que circulava como amostra, escrevi outro livro, não sei qual. Era azul aos quadradinhos, como os bibes do Jardim-Escola João de Deus.

O *atelier*, nem em cem anos eu o podia descrever. É um salão com largo pé-direito, com um andar recuado para onde se sobe por uma das famosas «escadas de Jacob», uma escada estreita, pintada de branco, que esperamos vá perder-se nas nuvens. As escadas das casas de Amesterdão são assim íngremes, mesmo quando as moradas são representativas. Significam a dúvida e a persistência, a minúcia que escala os seus desígnios. Quando eu tinha seis anos figurei num quadro vivo que representava a escada de Jacob. Anjos subiam e desciam por ela, eu era um deles, com as minhas asas pregadas a um colete de pano cru e que me decepcionavam imenso. Jacob, com o seu manto de cetim castanho, dormia ao fundo da escada, e o movimento do seu riso percebia-se debaixo do manto. Eu admirava esse rapazinho bem-humorado, acho que o amava também; porque o humor me pareceu sempre uma espécie de inteligência da virtude. Jacob, rindo-se no meio do seu fantástico sonho, era coisa mais do que sagrada, era um diálogo frente a frente com o próprio Deus.

Agora eu estava no *atelier* da Vieira da Silva, em Paris, e assaltava-me essa lembrança formosa da escada de Jacob. Em cima há uma salinha e uma alcova, tudo cheio de sentimento intelectual, reservado e sintético. Livros, quadros, retratos; uma penumbra que, quando é filmada, aparece cor de ouro ou dum vermelho episcopal. Maria Helena está vestida de claro, e as pontas do cinto atadas atrás assinam a breve travessura do gesto. Parece muito nova, ágil, e pergunta-me: «Não tem medo de subir a escada de Jacob?», enquanto eu toco o corrimão de ferro com uma suspeita delicada. Em cima, na pequena sala de leitura, tem nas paredes os quadros preferidos, e há uma paisagem dramática de Victor Hugo. «Ele pintava como escrevia, isso é muito raro» – diz

Maria Helena. Deixa-se levar pela recordação, a que afinal concede corpo e história. Ama essa família imponderável e secreta de que descende e que lhe deu a herança de muitos traços – a arte, a meditação, o orgulho fino e indescritível porque pertence ao deambular da alma pelos seus territórios próprios. A mãe, pequenina e de humor inquietante; o tio José, que falava catorze línguas e era conhecido de todos os antiquários de Lisboa, «culto como um frade», penso eu, que me lembro do meu tio António, viajante disperso, com gostos por mulheres fáceis; belas ou espirituosas tinham que ser, e não apreciava os dois dons reunidos, não soube nunca porquê. Vieira fala dum seu avô que era campino, homem pobre que morreu jovem; e a mulher, que imagino morena e recatada, mandava as filhas à escola com estranho respeito pelas coisas do aprender e ser alguém ou pôr num papel o nome desenhado. Como num ritual, trocava às meninas a roupinha frisada de folhos até à camisa de baetinha ou percal, ao chegarem a casa; assim, da escola, mudavam liturgicamente a investidura e tornavam-se como toda a gente, sem as luzes do alfabeto a iluminá-las. Tempo sagrado e formosa narrativa! O jovem campino saía, com as polainas de cavalgar e uma garrafinha de azeite para molhar o pão. E morreu novo, tinha que ser assim; a sombra dele tragou-a a esteva e a charneca. Assim.

O pai de Maria Helena, dessa classe usual em Portugal, em que as fortunas são instáveis como se andassem ao sabor das imaginações, era um cavalheiro que eu só sei comparar ao estilo inglês, para quem a educação tem que ser experiência dos negócios antes de tudo, e depois ser perito em contas e, se possível, praticar um desporto. «Nunca trabalhou» – diz Vieira da Silva, com uma espécie de interrogativa memória.

«A tia Beatriz, que
se casou quando
eu tinha nove anos,
fez-me imensa falta.
Como o seu nome
o diz, ela era
a inspiração.
Foi ela quem
me iniciou
na Pintura, quem
me ensinou a VER.
Falava muito
e tudo que me dizia
era precioso.
Depois de casada
Continuou a ter
influência em mim,
mas já não era
aquele encanto
de todos os dias...
A Mãe e a Avó
tinham um defeito
que era também
uma qualidade,
eram silenciosas.
Isso obrigava-me
a inventar
uma companhia,
e nem sempre
era fácil.

Tinha muito talento, era inventivo e inovador. A soma desses finos azares do sangue, inclinações, paixões, presenças teologais da tentativa humana, remataram no caso da Maria Helena. «Os antepassados são o caminho até aos outros que somos nós. Não podemos ser ingratos com eles» – diz Vieira

da Silva. E a família parece sair daquelas molduras leves, sair detrás do reposteiro de *patchwork*, debruçar-se sobre o nosso ombro, feliz, como nos dias de festa, se alguém fazia anos ou voltava duma viagem. Maria Helena fala de tias e primos – que agora nascem rapazes e dantes havia mais raparigas em casa. E com eles aparece o factor do êxito, o cidadão fixo e bem estabelecido, quase invulnerável ao que dantes se chamava destino. Dantes, o avô morria de pneumonia dupla, o pai de consumpção. Deixava um presságio, uma pergunta, o crédito da sua realidade evasiva; agora as pessoas são de contraplacado e de aço inoxidável, e passam com uma rapidez que as multiplica através dos corpos humanos que com elas se cruzam nas ruas e em todos os lugares.

Maria Helena está a trabalhar em cinco painéis para a sacristia da Embaixada de França em Lisboa. A sacristia é como um nicho, e, à entrada, um anjo de azulejo recomenda silêncio, com o dedo nos lábios. É talvez um distintivo mação, que realiza a promessa do segredo da loja; e é mação o espírito alegórico das paredes, onde serpenteia a corda franciscana cujo nó significa o compromisso consumado. Os cartões com os desenhos da Vieira da Silva ocupam um lugar de destaque no *atelier*. Lembro-me da viagem que fiz a Chartres, num dia de vento, e nesse tempo

Maria Helena trabalhava nos vitrais para a igreja de Saint-Jacques, de Reims. É nesses vitrais que se manifesta muito da consciência plástica da artista. O seu lado tétrico também; porque Maria Helena possui uma natureza insondável no que se refere ao elemento permanente na natureza humana, e que é um lirismo do medo em que a alma se descobre. Aí se afirma esse aspecto místico que atribuem a Vieira da Silva. Perante os vitrais de Saint-Jacques em Reims, nós surpreendemos um pouco da magnífica e desesperada força que leva ao aprofundar do nosso mundo desconhecido. Um desejo de precisão ultrapassa as riquezas da invenção e do profissionalismo. O terceiro estado da criação, longe do egoísmo e do altruísmo, estado nobre porque o desespero é a sua maturidade, ali se verifica. A terra e os astros são os motivos centrais que o ocupam; o sol, na sua marcha em redor da igreja, encontra um obstáculo à sua flecha dardejante: é o tema da Vieira, o efeito do vidro moído que, em vez de distribuir a luz, a retém, como se, em vez de falar, meditasse, como se, em vez de comunicar e trocar confissões, considerasse o temor, sagrado espírito de quem conhece a peregrinação da vida humana.

Em 1969 o Estado francês adquire as maquetes para os vitrais de Reims, e aqui situa-se a consagração definitiva de Vieira da Silva. Eu situo em Reims a sua definitiva consagração. Uma igreja é como que o real patrocinado pelo maravilhoso. As pessoas não acreditam no real, como não acreditam no maravilhoso. Mas observai a janela direita da capela norte, de Reims, e podeis colher o que em Vieira da Silva se pronuncia como uma fé: a sua crença no real. A sua intervenção e a sua submissão; o gesto humano e a gratidão que o torna sublime.

Eu entro regularmente nas igrejas. Não para favorecer um culto, mas para surpreender a realidade que é quase só idiomática nos homens. Por isso as igrejas estão cheias de imagens que riem e que choram; de flores, luzes, símbolos, coisas que brilham, um perfume gasto, um recado morto e singular nas suas absides. Respeita-se a realidade na reverência que se faz ao mistério. Em Orvieto, as estátuas nuas de Adão e Eva propunham o concerto perfeito da realidade e do maravilhoso; alguém, Savonarola ou outro, cobrira Adão e Eva com improvisados disfarces da sua nudez. Quando o homem ignorou o maravilhoso, aí suspendeu a aliança com a realidade.

Não sei em que ribeiras nos movemos, mas a verdade é que há uma patética noção de que tudo hoje pertence à experiência: a arte e o amor, a religião e a política. A dessacralização de todos os actos da nossa vida, de todas as funções, resulta de que damos à experiência um lugar primordial. Mas a experiência é apenas uma disciplina da esperança, e não apenas uma realização temporária do nosso esforço. Uma vez a Vieira da Silva disse-me: «Há uma sociedade nos Estados Unidos que faz lembrar os romanos.» Referia-se ao puritanismo que envolve a necessidade da ordem num mundo demasiado aberto a contrastes, como era o mundo romano, friável como é a natureza dos grandes impérios. Vivida e relacionada através de elementos muito diferentes, é preciso que escape ao anedótico por meio dum factor ideal que os una. Esse factor é a fé na realidade. Ela existiu de facto nos romanos, em quem se forjou o espírito do Ocidente, um espírito de perseverança e de acção. Mas também um espírito capaz de caluniar o maravilhoso atribuindo-lhe o perigo da subtilidade. O anjo de Chartres tem no sorriso esse

último clamor da civilização gótica que foi o laço de união entre a subtileza e a acção pura. Corrompendo-se esse laço de união, a sociedade torna-se apenas ávida.

Em Chartres, havia vento; um vento letal, como o da peste e como Poe gostaria de assinalar. Era um domingo, e o *coq-au-vin*, num restaurante turístico frente à catedral, tinha um sabor pastoso de tinto fervido. O chefe de família glorioso, de domingo, com a esposa bem brunida e lustrosa como uma cremalheira de salão. Ele tem a consciência limpa dos seus adultérios, que não tocam a sagrada espécie do matrimónio dominical; o vento levanta a poeira gomosa, faz frio. O flanco da igreja é como uma velha ossada desenterrada, e o famoso anjo está perdido entre a multidão de imagens e de signos.

Penso na Maria Helena, na Vieira, como não gosta muito que lhe chamem. Que relação há entre o nome e o itinerário? Vieira significa a concha de Saint-Jacques; o *atelier* do Boulevard Saint-Jacques, os vitrais de Saint-Jacques, de Reims, tudo produz uma espécie de constelação longínqua para a qual são precisas lentes que não possuo. Estrelas que trocam sinais entre elas, bem entendido. Mas não sou um desses espíritos esotéricos que por aí andam, assombrados de todas as coincidências e tornando-as em coisas completamente desleais para com o homem.

Acabo o meu *coq-au-vin*, um pouco decepcionada com essa ave de capoeira que substitui a caça e o seu ritual. Esburgar os ossos e atirá-los aos podengos, para debaixo da mesa, era um prazer de reis. Olho para aqueles comensais alegres e fastidiosos, como se acabassem de instaurar ali o uso do garfo. Vê-se claramente que as ninharias os ajudam a organizar a serena estupidez da vida. «A chave da arte é fazer do

*«Os nomes
inventados por si
são tão bonitos!»*
Deus sabe o
trabalho
que dá inventar
nomes bonitos!
Geralmente
recorro à lista
telefónica, como
Balzac recorria
às tabuletas
das lojas de Paris.
Não devemos
pretender
ter mais imaginação
do que os que põem
nisso algum lucro.

nada alguma coisa» – diz Gromaire. «Com a condição de que essa alguma coisa seja a soma de todas as possibilidades, sem nada descuidar.» Eu vejo isso nos quadros da Vieira. Quadros que não têm começo nem fim, que são puro espaço. Por isso me surpreendem tanto. Tomo os títulos quase sempre como uma intervenção importuna; como se estivesse diante duma coisa séria e deslumbrante, e alguém dissesse do lado: «São as cataratas de Vitória.» Ou então: «Chamam-se Marta, Joana, Cláudia...» Os nomes não ajudam nada a interpretar e a ver. Eu gostaria que as minhas personagens não tivessem nome, que corressem pela minha pena como um delgado fio suspenso do orbe.

Maria Helena frequentou, em 1929, a Academia de Fernand Léger. Diz-se que Léger teve o infortúnio de nascer no mesmo ano em que nasceu Picasso, de ser contemporâneo de Matisse e de Braque. Mas o que acontece é que Léger nunca se preparou para seduzir o público, como fez Picasso; o seu artifício coincide com o esquecimento do artifício, enquanto que em Picasso é sempre evidente a barbárie dum ritmo que consagra o artifício. Em Vieira, o que ficou de Léger foi a rectidão, quase o que se pode conjugar com o ascetismo, e que recusa as pequenas combinações do efeito, a anedota em que a arte é pródiga e se relaciona estreitamente com o artifício.

O artista de sucesso começa, em geral, por se fazer querido, mesmo à custa duma certa dose de repugnâncias que inspira. Picasso é um exemplo típico. Ele usa de métodos inteligentes para se fazer adoptar, explora a anedota através dum sem-número de contratos com o poder – que tem dife-

rentes maneiras de se introduzir na sociedade: ou pelo impacto da imaginação, que envolve o doméstico e o casual, ou pelo pronunciamento político. A *Pomba*, de Picasso, tem mais favor no século do que até a *Ave da grande solidão*, de Braque. Porque a paz é uma espécie de mandala absolutamente irrecusável; exerce a tirania sintética dos programas de massa e, sobretudo, beneficia das velhas e poderosas identificações cristãs. A *Pomba* do Espírito Santo, a *Pomba* de Noé portadora do ramo de oliveira, está viva no inconsciente colectivo e pode adaptar-se com êxito a outras versões, sociais e telúricas.

Em Vieira não há a maneira épica de Léger, mas há, de certa maneira, a sua epopeia: a beleza duma sociedade citadina, ou antes, uma sociedade sem os vícios industriais, só com as suas maravilhosas possibilidades. Pontes e chaminés de fábricas, traços de barcaças, fios de redes eléctricas, toda uma transbordante graça que resume o espaço da cidade moderna. «Sou uma pessoa da cidade» – diz Maria Helena. É, de facto, a sua cronista, que vive laboriosamente debruçada sobre o pigmento, a pele, o nervo da cidade. Os seus cabos, os seus pavimentos, as suas fachadas, as luzes que parecem nascer ao toque dum suspiro eléctrico, que parecem bagos de ouro vertidos do cimo dum céu escuro e impenetrável. Maria Helena é a pessoa cosmopolita, a pessoa que respira ao mesmo tempo a solidão e o espaço dinâmico, aquela que significa a peregrinação – a Vieira, concha de Saint-Jacques, a que segue o circuito do sol.

Há um quadro de Maria Helena que me interessa particularmente; o mais pessoal, entre muitos quadros. É aquele que se intitula *Nijni-Novgorod*. Tem relação directa com as bibliotecas de família, a sua penumbra cinzenta, a solidão

de infância. A mancha preta da multidão descreve-se como um favo de mel de que restassem só os alvéolos vazios. E isso regista uma distância imensa entre o que acontece e o olhar que, por sua vez, produz o acontecimento, tornando-o consciente. Não há tristeza nesse quadro, mas só facto e, de certa maneira, espaço sem nome entre o fenómeno e a sua identificação. Como se uma estrela explodisse e um carvão frio fosse tudo o que pudemos conjugar com o nosso espaço vital. Assim são os laços entre coisas e pessoas; não existem decerto porque, no momento em que os qualificamos, já se apagaram e consumaram o seu ritmo. O acidente produziu-se e gastou-se; só o ser fica, no auge da sua expressão. E a arte.

Tento recordar-me dos momentos em que vi Maria Helena, dos seus gestos, dos seus gatos, dos seus jardins. Havia *Lolita*, que eu conheci velha e tremendamente sentenciosa, como Deborah, que foi juiz em Israel. Sentava-se debaixo duma palmeira e julgava. Devia ter aquele ar albino e olhos azulados da gata *Lolita*. A sabedoria também, a *afición* da intriga, as palmas das mãos pintadas com *henné*, como *Lolita* as pinta com carmin; e os olhos, com patas de mosca. Agora há outro gato, *Bicho*, com aquela cara de dragão que faz lembrar um letrado chinês do século XVIII. Se *Bicho* me dissesse, de repente, a história dos 47 ronins, ou coisa parecida, eu não estranhava. Tem o ar de ter saído duma casa dum Pequim onde se dava importância às mulheres, desde a portadora de água até à tocadora de banjo: porque elas podem ser um dia concubinas, esposas, imperatrizes. *Bicho* tem ar de ter sido imperatriz noutra encarnação; as garras, cortou-as para tocar piano, como faziam as verdadeiras princezas de Shantung no século XIX. Gosta de levura, acho que

isso a droga ligeiramente. Ou é o seu passado opiado que a faz parecer tão concentrada. «Desperta, desperta, Deborah» – digo-lhe. Ela olha-me severamente, como se estivesse no monte de Efraim, debaixo da sua palmeira. O filósofo Buber dedica aos gatos umas páginas extraordinárias; percebe-se que ele captou o tempo-limite que Teilhard de Chardin chamou «o passo de reflexão». O gato está nesse desfiladeiro entre a bestialidade e a consciência; e, às vezes, o seu olhar parece tocar a primeira nota da nossa complexidade. «*Bicho* – digo-lhe –, conheces-me?» Ela muda o peso do corpo sobre uma e a outra pata dianteiras. É uma maneira de concordar e de me reconhecer.

Uma vez, quando eu vivia junto ao Largo do Viriato, vi o jacarandá que lá está florir. Pedi ao Régio que o viesse ver. «Não é a mim que eu peço que venha ver. É ao jacarandá.» Ele não apareceu. Pouco depois ficou muito doente e esteve internado num hospital para se curar; e dizia: «Isto aconteceu porque eu não fui ver o jacarandá em flor.»

Também pedi à Vieira que viesse conhecer o meu jardim, ela estava em Lisboa; e quando Maria Helena adoeceu gravemente, eu pensei no Régio e fiquei meio assustada. Há na natureza uma eficácia que actua como uma lógica genuína. A intuição, por exemplo, é a lógica sem acessos. Mas Vieira da Silva atribui tudo a fenómenos biológicos. «O nosso organismo – diz – é como um campo de batalha; há nele sempre territórios desprevenidos, fronteiras sem guarda. E nada mais do que isso.» Não sei. Sei que o meu jardim tinha espécies raras que se perderam: a passionária, as clematites, a flor do tabaco, e outras. Agora, nem Maria Helena, nem ninguém, as pode ver mais aqui, e, assim, essas formas, que o

espírito humano levaria ao extremo da sua expressão, morreram. Não as ver foi como matá-las, na verdade.

Uma longa vida não se descreve, ninguém a vê passar. Não é como uma carruagem que rola numa estrada, ou um astro fixo no céu. Está na pessoa, é o calor, o frio, os seus efeitos. A vida é o efeito duma animação interminável, e a arte é a maneira de exprimir a vida despojando-a dos costumes.

Escrever *Tristão e Isolda*, com base numa história que o tempo consagrou, não é coisa muito espectacular. Dizer coisas de toda a gente que se ocupou com o tesouro dos Nibelungos; ou então falar de Veneza, o que toda a gente, mais tarde ou mais cedo, faz – não inspira preocupação. Começa-se nas tranças de Isolda, descrevem-se os modos do Rei Átila à mesa (que não eram famosos), ou estão aluga-se uma gôndola e, pelo Grande Canal, chega-se a Burano, ou Murano, ou até mais perto, São Marcos, depois da chuva. Os guerreiros de basalto negro, na esquina da igreja, estão lavados e brilham. São dois irmãos de sangue e de leite, e acabaram de reconhecer-se depois de muitos anos de separação. Sobre tudo isto é muito fácil improvisar. Mas dizer alguma coisa sobre alguém do nosso tempo, que come o mesmo pão e veste as mesmas meias de fio de *nylon*, cujo nome é bem conhecido de toda a gente, que tem uma obra distribuída por museus e colecções particulares, isso pode ser irreparável. De todos os lados chegarão protestos; outros dizem que nos enganamos e não se trata das mesmas pessoas. Há também quem ache que Arpad e Maria Helena são propriedade do Estado, que só deviam figurar nos selos e aparecer à janela com a Grande-Cruz de Sant'Iago da Espada. Os seus amigos, seus íntimos, seus contemporâneos, contribuem para

uma versão única, que aos poucos foi tomando foros de verdade absoluta. Na realidade, pouco se sabe sobre os outros. Faz-se um retrato-*robot* para identificação sumária, e tudo se passa de maneira a criarmos um modelo fácil de igualar. «A quem me ireis comparar, de forma a ser imitado?» – diz o Santo. Nós não queremos exemplos demasiado altos para não humilharmos o comum das pessoas. Não é justo sermos perfeitos ou possuir dons superiores; o homem faz ídolos cobertos de ouro e prata, e, se é pobre, procura madeira durável e segura para os fazer. Mas não aceita facilmente a grandeza dos seus semelhantes, e, por isso, ignora mais depressa o coração generoso do que a obra da mão engenhosa.

Melhor é em Maria Helena o seu coração do que tudo que o mercado absorve vindo do seu talento. Mas um coração não tem assinatura e não se pode pôr moldura nele. Então – que fazer? Passar depressa pelos seus silêncios e ternas dúvidas a respeito da gratidão. A gratidão é o amor da glória mais entranhado; «por amor de mim o faço, e a minha glória a ninguém a darei». Por amor de glória contemos em nós tudo o que não é generosidade e calamos o conhecimento da perfídia alheia. Na gratidão buscamos forças para desarmar os caluniadores. Disse-me um cruel amigo: «Proteger um artista é subsidiar um monstro.» Disse isto porque não tinha a glória da gratidão com ele, porque andava por caminhos da cólera. O homem de glória tudo vence com a gratidão, que tudo ama. Às vezes eu vi em Vieira da Silva essa glória. Estava sentada na cadeira de verga, encostada como uma ave que se protege da tempestade, e o seu olhar era insondável. Ninguém no mundo podia interpretá-lo, e, no entanto, eu ousei isso porque pensei: «só posso conhecê-la, se me conhecer». Veio até mim uma carta do

Verão de 70, em que Maria Helena dizia: «eu gostava de conhecer o meu universo, ou mundo através de si... Eu não me vejo, só vejo o que me rodeia, quase já não existo. É melhor assim, não existir. Vou ficando cada vez mais junto ao quadro até desaparecer nele de vez.» É a crucificação que toda a obra exige. Algo de lancinante na glória perfeita da crucificação; mas não é preciso dramatizá-la porque é assim; uma atitude serena não é o auge do movimento; e a obra que se obtém pela contradição de todo o nosso excesso não é conflito. Os grandes artistas não vivem em conflito com as suas opções. Tudo neles é vida, violenta, sagrada, e a inspiração depende disso; depois, com metódica certeza, é preciso completar a força inicial com a força da disciplina, sem, contudo, perturbar a criação. São longos caminhos, assim os percorreu Vieira da Silva.

Tive hoje uma conversa que me fez meditar sobre a gratidão e o excesso: porque sou tão correcta como cidadã, porque não há um grão de pó na minha casa, porque desenvolvo os talentos menores da mulher de interior? Gosto das jóias e das sedas até ao ponto de imaginar em mim outra identidade capaz de ser corrompida por coisas visíveis e não alienada pelo enigma. As pessoas que exigem tudo da sua própria casta são pessoas que tudo lhe sacrificam. E a sua vida assemelha-se a um longo sequestro, sem variantes, sem ilusões. A relação até com os entes mais queridos é óbvia no seu discurso e lealdade; mas não se reparte o tesouro que só à obra pertence, e até a morte dos que mais elas amam parece irreal ao pé do laço tenebroso e fecundo com as coisas do seu trabalho tão afeito à imortalidade. Não louveis a fidelidade dos grandes corações da arte, porque não são fiéis, são só eternos, sem variação e sem pecado. São assim desde

o primeiro suspiro e até ao último. São assim, porque são enviados e não espontâneos na natureza; não nascem como cogumelos ou bem-me-queres – são trazidos pelas espaços da galáxia, recomendados ao longo ritmo das civilizações, para que sejam poupadas e, se isso não for possível, para que sejam, de certo modo, invioláveis no tempo.

Há uma coisa muito certa num texto de René Berger sobre Vieira da Silva. Ele diz: «*Il serait vain de vouloir suivre Vieira da Silva pas à pas. Mieux vaut s'arrêter à quelques œuvres...*» Mas também é vão supor que algumas obras marcam a cadência duma maturação. Às vezes, o artista delibera, outras cumpre. Mas entre ambos os complementos da arte há o corpo vivo, há a resistência, há sempre o enigma. Para mim, os quadros que marcam as epifanias de Vieira da Silva não são os mesmos do que para a maior parte dos seus admiradores ou os seus críticos. *A Partida de Xadrez, O Corredor sem Limites, Os Jogadores de Cartas, O Enigma, A Biblioteca, Composição, A Casa do Correio-Mor*, pertencem à época brasileira como ao tempo do Boulevard Saint-Jacques, em Paris. Os lugares não afectam a realidade interior de Maria Helena, e os acontecimentos públicos também não. *O Desastre*, que se pretende inspirado na hecatombe da guerra, tem muito menos coerência e gravidade do que *A Floresta de Enganos*, pintada na mesma inteligência temporal. O que conta é a filtragem e não o facto em si mesmo. Por isso Maria Helena me parece dissimular alguma coisa quando fala; quando pinta, tudo está registado e tem enorme força de ligação com a realidade; mas quando pinta isenta da fórmula verbal que os acontecimentos desencadeiam só para produzir outros acontecimentos, e não para serem integrados na experiência humana.

A arte é, provavelmente, uma experiência inútil; como a «paixão inútil» em que Sartre cristaliza o homem. Mas inútil apenas como tragédia de que a humanidade beneficie; porque a arte é a menos trágica das ocupações, porque isso não envolve uma moral objectiva. Mas se todos os artistas da terra parassem durante umas horas; deixassem de produzir uma ideia, um quadro, uma nota de música, fazia-se um deserto extraordinário. Acreditem que os teares paravam, também, e as fábricas; as gares ficavam estranhamente vazias, as mulheres emudeciam. Essa experiência inútil que é a arte, e que os jovens das barricadas de 68 acharam *dégueulasse*, quando entraram na Galeria Jeanne Bucher, encostando-se aos quadros enquanto falavam de política (Arpad conta isto, ferido e humilhado também), é, no entanto, uma coisa explosiva. Mais do que os *Pershing II* e os *SS-20*.

Por isso Arpad, quando diz modestamente que se deve deixar aos artistas um lugar no mundo, como às borboletas, não sei se está deliberadamente a diminuir a sua própria integridade para evitar confrontos. Houve, e há decerto em qualquer lugar da terra, pessoas que se dedicam à experiência inútil que é a arte, pessoas como Virgílio, por exemplo, e que sabem que o seu silêncio pode ser mortal. Se os poetas se calassem subitamente e só ficasse no ar o ruído dos motores, porque até o vento se calava no fundo dos vales, penso que até as guerras se iam extinguindo, sem derrota e sem vitória, com a mansidão das coisas estéreis. O laço da ficção, que gera a expectativa, é mais forte do que todas as realidades acumuláveis. Se ele se quebra, o equilíbrio entre os seres sofre grave prejuízo.

É estranho o facto de os homens ocuparem o melhor do seu tempo a desenvolver a máquina auxiliar das suas facul-

dades, preterindo a função do cérebro na sua absoluta força capaz de ultrapassar qualquer mecânica. Estuda enormes potências destruidoras, partindo da química e da física; mas não concede ao cérebro atenção que descubra nele arma mais poderosa do que todos os engenhos e combinações. E, no entanto, ele é a máquina mais prodigiosa e selecta que é possível imaginar. A sua acção, rigorosamente completada pela matemática filosófica que a natureza usa, sem usar de cálculo, é uma acção óptima. Para a máquina cerebral a possibilidade é a realidade; isto diz da sua imensa complexidade; o número de regras que pode produzir é praticamente infinito. A sua actividade é uma constante alusão a uma prova. Todavia o homem procede aquém não só do conhecimento, mas até da descoberta.

Um ponto essencial na obra de Vieira da Silva é aquele em que ela pinta o jogo de xadrez, quer dizer, é a década de 40. Em 48, o Estado compra para o seu património *O Jogo de Xadrez*, e nesse momento estabelece-se um pacto entre a pessoa e a sua prova. «Nós não temos conceito da existência independentemente da nossa prova da existência» – diz Wittgenstein. Ele descreve judiciosamente e com elegância imaginativa como o jogo de xadrez, tendo existido desde sempre, tinha que ser descoberto; o jogo material é a prova da sua existência. Quando Vieira da Silva pinta *O Jogo de Xadrez*, está a obter a prova da sua existência; e quando o Estado francês adquire o quadro, estabelece-se a condição proposta pela prova que é a demonstração acerca duma coisa de antemão acreditada – que Vieira da Silva existia tal como um número. Foi a mudança, o desenraizamento, que deu a Maria Helena a noção de ter de provar a existência contra todos os factores que a situam como um número. A sua vida

no Brasil é precária; trata-se de uma desconhecida, e Vieira não dispõe mesmo, como Arpad, duma capacidade de fazer uma construção da própria realidade a partir da palavra, do sortilégio verbal. Ela é uma jovem silenciosa e que dá a impressão de ser tímida. A ideia que se podia aproximar é que ela é ligeiramente destituída, tanto a sua força está economizada em favor da prova da sua realidade. Sem Arpad, capaz de contacto imediato com a descoberta através do meio aproximado que é a linguagem verbal, Maria Helena teria conhecido maiores dificuldades. O marido é, de certo modo, não o seu intérprete, mas o que permite obter o cálculo a seu respeito. Ele é o símbolo que serve para que se estabeleça relação com a identidade da Vieira da Silva. Mas a revelação da Vieira não depende dessa passagem duma natureza a outra. No livro *L'Éclat de la Lumière*, em que as questões são postas com habilidade e essa espécie de limpeza intelectual que se pode supor uma forma de candidatura à revelação, constatamos uma coisa: que nenhum problema, por mais debatido, dá direito ou corresponde à revelação. Arpad, Maria Helena e a interlocutora produzem uma espécie de *ballet* trémulo como as luzes que o vento agita. «Neles, a dúvida é frequente, a certeza rara e as afirmações sempre susceptíveis de serem postas em questão.» É possível. Mas o que o prova? O que interessa não é saber se alguém conhece uma regra para resolver um problema, mas se há um cálculo adequado ao problema. Tudo o que se pode resolver é chamado um problema; mas o que se pode calcular, isso é o encoberto e é motivo mais para a sensibilidade, do que para a teoria. A certeza sem o sentimento duma certeza não esclarece nada.

Em Vieira nada é habitual. O que a faz parecer acanhada é que ela sabe quanto é inabitual estar perante as pessoas

e o seu trabalho. Em geral, tudo sofre a corrupção do habitual, e quando somos apresentados a alguém já somos integrados no habitual, o que nos corrompe. Em Vieira, como ela diz, há *constantes*, mas não hábitos. Quando pinta, pode estar sentada ou de pé; pode ouvir música ou estar envolvida no mais completo silêncio; isso quer dizer que as circunstâncias são pouco marcadas pela sua reacção. É mais matemática do que filosófica.

As nossas dúvidas são directamente relacionadas com as repulsas da infância. Na realidade, nada se aprende se não corresponder ao acordo com a nossa primeira juventude. As pessoas que muito duvidam são aquelas que muito reprimiram. Por isso, quando se diz de Vieira «a dúvida é frequente», eu não creio que isso se refira a ela. Talvez a Arpad, mas não a Maria Helena. Teve uma infância permissiva em que a candura era uma espécie de arma da compreensão; o que se compreende candidamente pertence ao reino da abdicação, mais do que ao da prática. Sabemos que lia indiscriminadamente e que passava muitas horas na biblioteca; que viajava, que era amada pela mãe e pela avó, duas mulheres inteligentes e porventura felizes sem romantismo, isto é, sem ter que o parecer aos seus próprios olhos. Eu vejo Maria Helena com um fato de flanela branca, em Brighton, ou em Sintra, e um chapéu de palha de Itália com uma fita preta. Não sei porque penso que há uma ligação entre a matemática e a tristeza. Entre o jogo de xadrez e uma certa crueldade que reflecte as paixões. O lado oriental da Vieira traduz-se nesse imenso desapego da vida, que vem à superfície mesmo no auge do sucesso e da felicidade. Algo como um desprezo, uma danação, uma aptidão culta para detestar seja o que for que exprima mediocridade. Raramente se

descobre isso na sua mansa e hospitaleira aparência. A paciência e a discrição são os pilares da grande cultura. Há uma pequena cultura, feita de simulação e de traição, que desvirtua a arte, que a faz tolerante aos sacrilégios feitos ao sentido cósmico e religioso da arte. É a arte paciente, febril, variável de estilo e de persuasão, a arte que Picasso praticou. Mas em Vieira da Silva vemos que há algo de hierático, diferente da serenidade; é a acumulação duma força, e isto é o que se pode traduzir por paciência. Não é tal, e é assim. Em todos os grandes vencedores e nos que amam o poder (imaginemos que não estou a falar de Vieira da Silva, porque lhe pode parecer chocante a referência ao poder como atitude moral) encontra-se a seriedade que se explica por uma sobriedade de desejos. A aspiração mata o desejo. E a aspiração é um dos pontos cardiais do poder.

Há entre mim e a Vieira uma divergência: é a maneira como sentimos Picasso. Ela admira-o muito, e diz que, se eu fosse pintora, o admiraria como ela. É possível. Mas vejo em Picasso a personagem; ela sobrepõe-se ao artista. A absoluta arrogância do homem fez dele presa do desejo, e a aspiração morreu nas infinitas poses da sua inteligência. Não vamos dizer que a pomba de Picasso se inclui no meridiano da aspiração. É antes a interpretação duma vontade que prefacia a submissão universal ou o *charme* que a obtém. A pomba, ou *duck*, no conceito britânico, é a pessoa irresistível, a essência do Don Juan sem aventuras, magia pura.

Estou a ver o olhar escandalizado de Vieira ao ler estas palavras. Mas aquilo que caracteriza bem Maria Helena é a audácia interior, algo de completo e sem ambiguidade; a audácia destina-se a obter uma resposta do comum e a impor-se-lhe. É pois um dos elementos vitais do poder. Não é raro

que as pessoas dotadas de capacidade para exaltar a realidade, digamos dotadas desse poder absoluto, instaurem à sua volta um clima ascético, de certa maneira. Vieira exige um deserto onde melhor se profile a nobreza da escolha; como na heráldica, os símbolos, as cores, e a força imensa que eles reúnem. «Minha Mãe, o Arpad, o cavalete e a tela ou o papel, *c'est tout*. Um deserto. Nem Pai, nem filhos, nem irmãos e irmãs, nada. Amizades fugazes porque a Vida e a Morte nos separam, *c'est tout*.» Vejo-a, com o broche antigo, os cabelos brancos, a angústia do olhar verde e dourado. Um dia disse-me, com aquela voz de quem nunca fala em público e não procura modulações nem adaptá-la a uma acústica estranha: «Quando Arpad morrer, se ele morrer antes de mim, meto-me num avião e faço a esfera armilar nas estradas aéreas. Depois... morro também.» Arpad detesta viajar de avião, talvez não goste de mudar de hábitos, de lugares. «*Je suis fatigué*» – diz, constantemente. É uma fadiga como uma punição aplicada ao mundo e às pessoas, algo que não data, que vem desde a sua Hungria faminta e de que Arpad carrega a nostalgia e o temor. Algo nele permanece lá, diante da Mãe que chora ao vê-lo, magro e desafortunado. Maria Helena amima-o com uma ternura imensa, como se compreendesse uma dor que só os homens vivem, a dor de não amar a sua própria criação.

Ser educada no meio de mulheres foi porventura para Vieira da Silva uma vantagem grande. Viver a infância numa perpétua festa onde cada descoberta é um presságio ardente e onde até o drama se torna esperança. Quando a guerra explodiu na Europa, as três mulheres estavam na vivenda de Sintra e ocupavam-se

«Foi. Não é sempre assim.»
Eu capto o espírito grave de Arpad que sabe socorrer até a fatalidade com o seu ânimo, a alegria, que é uma maneira de convencer infelizes, mais do que uma maneira de se ser feliz.

de coisas que sempre apareciam novas e capazes de trazer felicidade. Uma lição, um livro, o trovão que se ouve e faz tremer as janelas, tudo é sintomático e semeia a expectativa na alma feminina. A Mãe lia o *Apocalipse* à luz das velas, e aquela cumplicidade, que atinge um sentido místico de Parcas inseparáveis, ultrapassa a crise dos elementos e das nações. Há como um traço feliz que alimenta os nervos da família feminina. O Pai morreu, não há irmãos nem tios que venham, a horas certas, pendurar o chapéu no cabide e deixar a autoridade do fraque e da carteira, da profissão e do direito, naquela casa cuja escada – vejamos – é estreita, com um corrimão pintado de preto. A mão da criança parece brilhar no verniz preto do corrimão. Há a visita súbita dum padre; o riso das mulheres estala ao longo do vão da escada, espreitam o homem, na sua batina fúnebre, e ele parece um mensageiro escusado. O aroma das torradas, os títulos dos livros na biblioteca, eis do que fazer um paraíso. Essa intimidade de mulheres que se protegem, que se confiam, que se continuam, não há nada no mundo que se lhe compare. «Acho que devíamos ter tido filhos» – diz Arpad, com melancolia. E acrescenta: «*Merveilleux*» – o seu estribilho, proferido como se anunciasse um poema. Tem diante o retrato da minha filha, nessa altura com dezasseis anos, em Esposende. «Chama-se Laura» – digo. E ele repete: «*Merveille!*», mas tem a ideia longe, na juventude, nos belos tempos em que ele era também jovem e descia, como se dançasse, uma escada, abrindo os braços, o cigarro no beijo, com a palidez duma árvore na neve. É como uma árvore, Arpad. Move-se como se o vento lhe tocasse; a solitária habilidade da árvore que, na floresta, parece sempre solitária. Os quadros de Arpad, em que trabalha de maneira tão infatigável, tão exas-

perada, parecem-me o chão despido onde cresceu uma árvore desaparecida. Uma clareira, não um deserto.

Em Ratilly, um castelo onde vivia um casal bastante original, eu vi uma bela exposição de Arpad. Mesmo na cozinha havia quadros, e no castelo funcionava uma escola de cerâmica. As obras de Arpad, finas como se ele pintasse a lâmina de aço duma faca, estavam nos muros enormes, feitos para grandes panóplias e tapeçarias com cenas mitológicas. Da sala de música via-se a verde massa dos amieiros e eram como uma gaiola ou uma armadilha que contivesse dentro as suas vítimas. Soube mais tarde que houve um incêndio no castelo; algo como uma cena do *Grand Meaulnes*, com os convidados a correr, vestidos como para um baile, o papel de música queimado no chão de areia.

Ninguém, mas ninguém, pode falar dum casal. Pode-se falar dum homem e duma mulher, mas não do laço que um dia os uniu, mesmo quando ele se desfaz precocemente. É uma coisa extremamente religiosa, conforme o silêncio das coisas. No princípio do mundo só havia o silêncio, e a ligação do casal, efêmera que seja, transporta esse silêncio na sua praxe criadora. Muitas pessoas abordam o tema do casal de excepção quando falam de Maria Helena e Arpad. A fidelidade quase impessoal que tudo envolve; o destino que se humaniza e toma a forma da mulher e do homem. Eu penso que, no seu encontro, todos os casais da terra são assim; só que Arpad e Maria Helena continuam o momento do encontro com uma espécie de desesperação da eternidade. Nós, as mulheres, o que nos faz amar um homem é aparentá-lo com tudo o que amamos – o tempo da crise, da puberdade, da gestação, do enigma; os primeiros rostos, as primeiras carícias, os primeiros medos. Mas falar dum casal é perfei-

tamente saturado pela experiência intocável do casal. Vejo Vieira e Arpad andarem pela casa, o olhar deles, às vezes tão vivo e até tão repentino de réplica a que não falta até uma agressão adornada com a fantasia, a ilusão culta, a verdade do amor. Eu finjo interessar-me por outra coisa. Rosário põe a mesa, eu admiro o feixe de colherzinhas de prata, todas diferentes; reservo sempre uma para observar noutro momento em que o casal, rebelde ao intruso, me expulsa dignamente. Ou então divago sobre a tarte que Manuel trouxe, sorrindo no calor do elogio. Ou observo o armário onde brilham os copos iluminados. Raramente olho de perto para os quadros; os quadros não se fazem para olhar de perto – só os *merchants* os olham assim. Fazem-se para criar uma atmosfera de identificação, como a música. Creio que nos tempos passados não se ouvia música; sentia-se a música, como ainda os japoneses fazem.

Mas volto a Abbé-Carton, que foi construída em 1956 pelo arquitecto Georges Johannet. Quando um arquitecto entra na nossa vida é como perder um brinco na praia; não usamos mais os brincos e, no entanto, temos connosco os brincos, a sua imagem e a sua fórmula, mas truncada. Se Vieira falasse de Abbé-Carton, a casa construída para ela, teria muito que dizer. Não se parece em nada com a casa onde nasceu, nem onde viveu, em Sintra. É uma espécie de presépio, é a ideia que me dá; entra-se directamente para a sala comum, e tudo ali funciona como nos presépios do século XVII, ao mesmo tempo, com os moinhos, os pastores, os reis que vêm do Oriente e as feirantes com os seus fardos e mercadorias. Arpad é como um mago no seu cadeiral, assim como o pintou Vieira, o rosto delgado, agora coberto com a barba, fantástico e um pouco triste. Quem acharia Arpad triste,

senão eu? A sua conversação, às vezes maliciosa, terna, afetiva, cobre uma espécie de candura que se cristalizou não sei em que tristeza; como uma resignação, algo de muito anterior à própria vida. Como o respirar da própria alma que a mais ninguém pertence.

Nunca entrei no *atelier* de Arpad, não lhe pedi nunca para lá entrar. Por pudor; porque há pessoas que não querem ser vistas de dentro para fora, que são incapazes de ser usadas ao nível da sensibilidade mais justa que, neste caso, é a pintura para Arpad. É possível que, um passo dentro do *atelier* ou do gabinete de estudo, as coisas, divulgadas, se confundam já com a sua banalização. Hoje em dia (fenómeno das democracias fraudulentas), banalizar a arte, a ciência, as coisas graves do pensamento, tornou-se rotina. E há ainda artistas que vivem seriamente a sua criação, que se refugiam mais dentro de portas, às vezes só as portas da sua sinceridade inviolável. Os tempos são outros. Leonardo e Piero della Francesca, até Rubens com os compromissos diplomáticos, não eram uma espécie de alimento enlatado para que sobreviva a euforia barulhenta das sociedades de consumo. De certo modo não gozavam da celebridade que hoje qualquer pequeno manipulador de efeitos pode conseguir. Mas a sua obra ganhava em rigor e em sentido documental. Hoje, ao banalizar-se, o artista contrai certas febres malignas do sucesso, da oportunidade, que outrora ignorava. Eram talvez mais políticos do que hoje, como Dante, por exemplo – e exemplo de inteligência ética em confronto com a inteligência de responsabilidade imediata, que é o poder.

Os artistas adaptam-se, como os esquilos. Vieira fala dum esquilo que viu na 5.^a Avenida em Nova York, a comer tranquilamente uma maçã. Eu vi um esquilo vermelho, no par-

que de Copenhague, numa encruzilhada, como se estivesse à espera do correio – com ar atento e algo ansioso, mas sem medo algum. Mas isto acontece porque eles se adaptam aos corredores de *cross* e aos estudantes, às *nurses* e aos professores solitários. Mas sabem que a 5.^a Avenida não é a 5.^a *Sinfonia*. Sabem isso, como nós sabemos, esquilos urbanos; sempre exigimos o nosso ramo, um plátano ou uma acácia, com raízes e folhas, e o vento a discursar em volta.

*«Eu não estava
consciente quando
o fiz. Mas foi diante
das ruínas da
Igreja do Carmo
que se deu
a Revolução
dos Cravos, e eu
conheço bem
essas ruínas
e esse Largo
do Carmo.»*

Quando Sophia Breyner, então deputada socialista, pediu a Vieira para que ela fizesse um cartaz para festejar o 25 de Abril, o resultado foi muito enigmático. Maria Helena pintou, conforme a sua primeira inspiração, algo como uma igreja e ruínas. Uma espécie de vitral, semelhante a um tema religioso. Contudo, Vieira não é uma pessoa religiosa, excepto talvez no sentido socrático – a concentração do espírito, que protege da banalização, isso é vivido duma maneira religiosa. Nesse momento, em que devia reportar-se a um festim, como Sócrates convidado a comparecer em casa de Ágaton, onde estarão presentes tanto os retóricos, como os pedantes e os ricos de Atenas, nesse momento Vieira pinta uma igreja; isto é: deixa-se ficar solitária, não estranha à festa, mas fiel à sua íntima condição de pessoa imperdoável, como foi o próprio Sócrates na sua actualidade.

Há poetas de quem se diz: «Não foi verdadeiro o teu discurso; tu jamais entraste num navio e tão-pouco estiveste no castelo de Tróia», como se disse de Homero. Mas Homero conhecia o castelo de Tróia, porque o que persiste é presente e evidencia todo o seu ser na revelação. O carácter do

tempo é esse, o que, sem ser pensado, domina como presente.

Tanto me habituei a entrar na casa de Abbé-Carton, que já quase não preciso que me abram a porta. Sei fazer-me invisível, e muitas vezes passo no meio da multidão exaltada (no caso dum comício, dum desfile, dum acidente, dum crime até) e ninguém dá por mim. Assisti um dia a um assalto, eu e um cão rafeiro que tinha o costume de ladrar aos estranhos lá na rua, e nesse caso ficou silencioso e preocupado, o que é diferente de ficar enraivecido. Estivemos ambos a ver a barafunda, homens mascarados, carros que demarravam e não se sabia se iam andar para trás em extrema velocidade. Um moço entregou-me um saco que provavelmente continha notas de banco, e disse-me: «Segure aí...», enquanto batia o tambor da pistola, que estava encravada, ao que parecia. Nesse momento devo ter chegado ao ponto ideal que me caracteriza humanamente – o de parecer quimicamente leal. Ou há na nossa condição física uma invisibilidade que às vezes se revela e que produz entre as pessoas um laço às vezes mortal, porque é denso, e envolve a alma até aos mais desconhecidos termos da realidade humana. Falar disto é pouco, e é demais. Mas as coisas rápidas só têm passado; e quase se faz a História com falsas recapitulações. Quando se introduz o tempo numa linguagem falada, o mais certo é estarmos a iludir a verdade.

O que posso recordar é a minha presença no *atelier* de Abbé-Carton, como se lá estivesse sozinha. As paredes altas, o móbil de Calder que balança ligeiramente, o fogão sobre o qual em geral Vieira se inclina, não só para carregar de lenha a fornalha, mas também para quebrar uma conversa que não lhe interessa.

*«Não há conversa
consigo, Agustina,
que me não interesse.
Não é verdade,
é o amor ao fogo.»*

«O primeiro cigarro,
aos quatro anos, foi
uma ou duas
fumaças
que me pôs na boca
o meu tio José,
futurista; fumei
duas vezes e gostei.
No mundo de
mulheres
em que vivi,
o único homem
que era o tio José
teve grande
influência
no meu destino,
na minha pintura,
porque era ele
o mais modernista
de todos, embora
as mulheres o fossem
também, cada uma
à sua maneira.»

«Também tomei
bebedeiras,
duas ou três
ou mais.»

«Ela é demasiado fantasista para ser rigorosa» – diz Arpad. É próprio das mulheres ser assim. Aos quatro anos, Vieira fumou o primeiro cigarro, e eu penso onde o teria encontrado. Talvez fosse um cigarro desses que restam numa caixa quando alguém morre ou sai de casa para sempre; como os remédios que ficam numa gaveta, e as gravatas, e o relógio de ouro.

«Ela é demasiado fantasista para ser rigorosa.» Um homem chama fantasia às mudanças que se operam na mulher, num constante e vertiginoso curso. E nas mulheres tudo é mudança, compasso que se desdobra sem na realidade se alterar. «Longos dias têm cem anos» – digo, enquanto projecto e vou articulando esta biografia. Ao mesmo tempo, tudo acontece e muda: a infância de Vieira e a minha, ambas peregrinas boémias de quatro anos, ela fumando um cigarro, eu tomando uma bebedeira com vinho do Porto – a única, sem desmando, por curiosidade e inocência. Trasegava-se o vinho, e ele tinha uma cor ruiva, cheia, dourada, nas celhas pretas. Eu molhava o dedo e provava, gozando já não o sabor mas o esquecimento, o dom invisível em que me ia criando. Os invisíveis são temíveis; por isso têm que provar a sua existência mais do que outros quaisquer. Por isso pintam ou escrevem e, forçosamente, se fazem notados.

Aqui estou no *atelier* que já é um pouco minha morada, na qualidade de invisível. Nada me perturba, sento-me nas cadeiras de verga e procuro com os olhos algo com que possa familiarizar-me: um bule de chá, um banquinho para pôr os pés, um xaile. Vieira gosta das grandes *écharpes* de lã, de

cores que estariam bem num teatro ateniense. A própria Vieira estaria bem no papel de Medeia, se porventura fizesse teatro. Não o teatro «teatral», à italiana, ou galante e espiritoso, da Comédie. O teatro grego, que é uma forma de produzir um acontecimento a partir duma ilusão – isto assentava-lhe bem. Em geral, o teatro e o cinema destinam-se a criar uma ilusão ou, pelo menos, pensa-se que assim é. Mas o teatro grego é um acontecimento que fulmina a realidade. Homero, ele próprio, de facto não precisa de entrar nas naves de Micenas nem ter conhecido Helena; nem ficou cego por ter mentido. Não. Nenhuma realidade tinha a virtude de produzir o acontecimento, como os seus versos tiveram. E a guerra de Tróia – onde está, fora do canto de Homero?

«Shakespeare, ele, escrevia as peças para três públicos, um aristocrata, outro burguês e o terceiro um público de mendigos e de vagabundos... Hoje é muito difícil fazer um espectáculo para vários públicos ao mesmo tempo» – diz Vieira. Não sei se Shakespeare conseguiu isso, os gregos sim. Shakespeare era tudo isso ao mesmo tempo, é o exemplo duma impureza teatral, porque ele dedicava-se ao teatro como a uma actividade audaz, como a guerra ou a advocacia. Mas Ésquilo traduzia o que todos os homens produzem na sua alma obscura e que culmina com o amor da glória, a fantasia indescritível da imortalidade. Ele, sim, obtinha a atenção de todos os sectores do público. Em geral, conduzimos a nossa vocação como uma actividade audaz e estreitamos assim o campo da compreensão humana.

«Eu também sou pintor» – digo, e descalço ligeiramente um sapato; apoio o pé contra o ferro da estufa, e o calor súbito faz-me doer as articulações. Evidentemente Vieira era

rica, e há um sigilo a respeito disto; como se fosse indecoroso, ou vulgar. Meu pai era rico, meu avô gostava de fazer fortuna e «viver como um lorde». *Viver como um lorde* era uma expressão familiar, que continha humor, ambição sem avidez, leve despeito feito filosofia. Não se amava a riqueza, sabia-se que ela é «*un peu putain mais bonne fille*», como os franceses dizem da República e nós dizemos da democracia. Não se era subserviente, não havia nenhum «Zé de gatas» nos homens da casa. Gostavam do ouro, mas não tanto como o Rei Midas. E o jardim onde andei, na minha infância, tinha espécies raras, árvores maravilhosas que levam cem anos a crescer; tílias gigantes; palmeiras como se estivessemos no caminho de Tombuctu e um leão fosse aparecer-nos nas veredas arenosas. Imagino a casa de Maria Helena, em Sintra, e dá-me que pensar porque não fala nela. A casa é a mastaba, a creche franciscana ou mesmo o lugar de prazer sempre revisitado. Dela temos sempre memória: do leito, da escada, da mesa, do fogo, do armário dos remédios, do quarto escuro, das malas de viagem que raramente se abrem. Porém, quando Maria Helena fala da infância, a casa não aparece nunca. Branca ou rosa, com azulejos ou de escaiola, não se vê; como nos *passatempos*, em que um desenho imbricado ocultava um rosto ou uma coisa, o fundo juvenil da Vieira diz-nos: «Procura a casa...» E ela aparece: um chalé mergulhado na verde mata, um jardineiro varrendo vagarosamente as folhas, uma sineta no canto esquerdo da porta de serviço. Quando eu era criança, admirava as casas que tinham uma sineta assim e que servia para tocar para o almoço; também os *gongs* chineses, que eram moda nos anos 20/30, e que havia nos *halls* como se fôssemos convocar o conselho da casa Tang, me pareciam fascinantes. E, no colé-

gio, o toque das sinetas, para a irmã porteira, para a bênção, para o recreio, é tudo o que no meu coração se parece com saudade. Tenho a sensibilidade marcial; o sino e o cornetim constroem-me no sentimento aquelas auroras brandas que anunciam a paz; o fim da predação e do saque, a cerimónia, enfim.

Mas eu estava em Abbé-Carton, com o móbil de Calder sobre a minha cabeça, e ninguém que falasse comigo. «Conhece os meus interiores de casa, o meu vestir e andar, as palavras e os gatos. A Agustina, com a sua imaginação, poderá descobrir, inventar, melhor do que eu lhe possa dizer, aquela que eu sou. E depois entre todas as contradições, se houver alguma que não esteja certa, eu, então, digo: Isso não. E a Agustina com restos de aquela que eu não sou, ainda pode criar a irmã que não tive.» Tudo está muito bem, mas eu preferia retratar uma maçã que posasse como uma maçã, e não uma pessoa que não quer posar. De resto, não há modelos voluntários, e Cézanne sabia isso. Por isso disse à mulher dele que posasse «como uma maçã», quer dizer, sem deixar despertar a personalidade, inocentemente. Mas é a coisa mais difícil que há, depois de fazer castanhas em calda.

Outra vez fomos a Yèvre de comboio, e não era muito diferente do que tomar um comboio na Rotunda da Boavista, para a Póvoa. Havia também gente muito nova que andava em férias, e a estaçãozinha de Pithiviers era bastante igual a qualquer outra da nossa província nortenha, com a particularidade de se tratar dumas termas ou dum lugar de recreio. As cidades não são pátrias. É na província que se encontra o carácter e a mística duma nação, e os grandes escritores deixam-se amarrar ao espírito das terras nulas e sensatas de que extraem um brilho que a pedra polida da

capital não tem. Aqui, em Pithiviers, a gare é morta, as pessoas têm o olhar atravessado e langue dos comerciantes em viagem; como se transportassem uma carteira excepcionalmente cheia de notas, ou uma contra-fé do tribunal, ou a ideia de ser contemplado num testamento que vai ser aberto daí a horas. O sarro da província, com a sua cobiça, o seu génio estável, a sua burguesia feroz, pára nesses pequenos cais onde só alguns alunos de liceu põem um rasgo de esperança, com as suas correrias, a sua doce brutalidade. O calor é denso, mas não o calor da Provença que traz com ele o cheiro das ervas de cozinha e do azeite esquentado. E lá, o trilo da cigarra é o grau Reaumur do calor, dá-lhe uma especial temperatura, que nenhuma outra região tem. Dos ciprestes cai a onda negra dum certo olvido, o que faz deles árvores cemiteriais. Mas em Pithiviers a poeira de Verão é como um cáustico. Os cães sacodem-na da orelha com a pata de gretada almofada plantar. Esperam-nos Henrique Silva e Ursula, que são amigos de Vieira e um pouco áulicos da sua casa. Henrique pinta. É um rapaz do Porto Litoral, triste e obstinado, e tem uma casa em Yèvre como podia ter no Trasimeno ou nos Cárpatos. Parece um pouco uma personagem de Lawrence, o que é inabitual para um português. Ursula, com os lindos cabelos como jactos de água dourada, ri-se, à beira do carro de campanha, um *jeep*, alegre como se acabasse de regressar incólume de Verdun. Ainda há poucos anos Ursula estava na Suíça, vestida de amazona, destinada a aborrecer-se nos prados cromáticos. Agora está em Pithiviers, vestida de boémia, com espelinhos nos bordados da blusa. No banco do carro está um livro; é um romance de Miller. Porque se pensa que Miller escreveu romances?

Fez a guerra à sua maneira, não foi romancista. Eu gosto dele por isso mesmo.

Vieira e Arpad esperam-nos. A maneira de Maria Helena esperar alguém é manter-se vagamente impaciente e dispersa. Não impaciente pela chegada de alguém, mas pelo tempo em que visita e encontro e despedida se desenrolam, sem proveito para o seu trabalho. O primeiro momento é sempre frio. Mas há, dentro da surpresa contrariada, um tesouro de doçura e de acolhimento. Tenho a impressão de que interrompo um diálogo que Arpad e Maria Helena mantinham nesse momento. Um ligeiro extravio nos cumprimentos, um sorriso reservado, fazem-me pensar se somos ou não bem recebidos. Provavelmente há um esforço para sair da gruta encantada onde se encerram com o coração do silêncio. Há um lume de achas onde se grelha a carne; Rosário traz o pão, o queijo salpicado de alecrim ou outra folha perfumada. Tem um sorriso sério como nunca vi em ninguém.

Dessa vez Arpad estava doente, ou foi outra vez, não sei. Lembro-me do rosto dele, na almofada, e dum cobertor branco, de lã tecida como o encestado do vime. Há nele uma espécie de desfrute duma imortalidade privada. Mais tarde li, em Canetti, uma meditação que se aplicaria a Arpad. «Os seus sentimentos e as suas ideias são exclusivamente voltados para a vida cá da terra» – diz, de Stendhal. «Ele experimentou-a, gozou-a da maneira mais atenta e profunda... Só tinha desconfiança pelo que não pudesse sentir.» Um retrato de Arpad, colhido nessa tarde de Verão em que ele está deitado, com o mimo ardente de que é rodeado, podia começar com as palavras de Canetti:

«Depende das pessoas, mas de si eu gosto, e gosto de a esperar.»

«Que ideias tontas!»
Pois são. A tolice é o acto de sermos atirados longe de nós mesmos, impelidos daqui e dali ao sabor das coisas que sucedem.

«Ele amou muito e acreditou em muita espécie de coisas, mas todas ficavam maravilhosamente atingíveis.» Decerto o meu sorriso é crispado pelo muito que concentro as impressões. A janela está aberta; não parece o quarto dum doente, mas duma dessas pessoas que se recusam a andar e a levantar-se, por dedicação absoluta pela vida e encontro apaixonado com a sua origem.

Com Maria Helena não nos ocorre Stendhal. «Onde está, morte, o teu agulhão?» — é alguma coisa muito próxima dessa mulher terrivelmente preparada para morrer. E, todavia, viva até à célula mais recente do seu corpo. Toda ela é uma alucinação que se anuncia como realidade. Muitas vezes a pudemos ver ajoelhada diante do fogo; é uma posição que exprime afastamento, independência de toda a relação. As suas costas ficam direitas, demora a operação de

*«Mas eu vou
ouvindo a conversa
porque, veja
as minhas orelhas,
foram feitas
para ouvir.»*

rasgar um papel, de pegar num pedaço de lenha. Parece uma demora propositada; entretanto, não está obrigada a seguir a conversação, fica na sua cela, na felicidade da sua autonomia que dispensa todo o humano, o próprio, como o dos outros.

Noutros tempos Yèvre-le-Châtel tinha uma vida rural, havia cavalos nas pastagens e um ritmo de trabalho que se foi atrofiando. Agora parece só um lugar para repouso, em que a natureza é mantida sob vigilância. Tudo parece sob controlo, como, de resto, sucede em muitas aldeias de França, onde o mercado, a farmácia, a loja de artigos eléctricos, estão nos mesmos lugares e onde as mesmas senhoras dignas vão pelo passeio, com ar de criadas graves de qualquer duquesa ressentida, no seu castelo. Voltamos para Paris com a impressão de ter fugido, durante o recreio. Saímos para os cais do Sena, o abraço da cidade envolve-nos;

damo-nos pressa em reconhecer os *bouquinistes* e os *gendarmes* tão modelados em cera, como as figuras do Museu Grévin; só que são ríspidos e quase insolentes. A lei, em França, é uma coisa a que se prende ainda a Revolução; em Portugal é uma fantasia de juristas, com laivos de pequena esfinge a que é melhor não perguntar nada.

Falou-se duma Fundação Vieira da Silva, ela disse que não existia. Tanto melhor. As fundações proliferam para iludir os impostos, o mundo capitalista está cheio de fundações, e algumas até são louváveis na sua competência. Lembro-me que estive na direcção duma fundação, e tudo o que pude conseguir foi que se contratasse um violinista catalão, mais barato do que esses pianistas célebres que só tocam num *Steinway* ou um *Bechstein*, e são extremamente irritáveis se ouvem tossir na plateia. Como os concertos são quase sempre espectáculos da estação de Inverno, as pessoas tosem e fungam como se devessem ter os pés em água quente com mostarda. E, no palco, o pianista lança olhares irados para o tampo do piano, e, se ele é simples bastardo das grandes marcas, pior ainda. Uma fundação pode ser um ninho de gloriosos energúmenos, como os que cantam árias de ópera; ou então o folclore invade-as como se fosse a marcha sobre a Bastilha. Enfim, o meu músico catalão acabou por não comparecer porque entretanto declarou-se o 25 de Abril. Lembro-me que achei um desenlace um tanto excessivo para o meu caso na responsabilidade da fundação. Mas isso permitiu-me sair-me bem da situação.

Em Yèvre vi um quadro enorme, muito belo, que ocupava uma parede inteira do *atelier*. Há quadros que apetece contemplar quando estamos sós, e lembro-me de ter pensado: «Um dia venho cá vê-lo, quando não houver mais ninguém...»

«Ninguém o
comprou.
Ofereci-o ao
museu de Dijon.
O conservador é
um velho amigo.»

É possível que alguém, entretanto, o tivesse adquirido. Um dia, Malraux entrou no *atelier* da Vieira e, pegando num dos quadros, virou-o de cima para baixo e disse: «Prefiro vê-lo assim.» Procedeu como um ministro, e ainda bem que o fez; senão deixava à História a ocasião para o interpelar sobre a competência de vizir. O vizir e o sultão quando visitam o *atelier* dos pintores dizem sempre: «Prefiro assim...», e voltam o quadro do avesso. É um gesto ritual que substitui o derramamento de sangue. Por isso é bom que se executem quadros imensos, pesadíssimos, capazes de derrubar um homem se eles tocarem.

Vieira disse: «A minha Mãe era duma beleza extraordinária, uma mulher pequenina, duma grande beleza.» Diante do seu túmulo, sentiu como se ele estivesse vazio, recusou-se a enterrá-la, como se faz com as coisas e as memórias gastas e que nos impedem de descobrir e amar outras melhores. Eu imagino a mãe de Maria Helena, de quem não sei o nome, como uma fada que atravessa depressa um proscênio iluminado e deixa de se ver. Não morre, é a luz que a torna invisível. O amor é como a luz que desfaz os contrastes que fazem o vulto, o detalhe. Tinha um chapéu de *laize* e uma sombrinha de seda; e um olhar vivo, que de repente a cobria toda, como «um todo a que a Moira ordenou ser». Era assim a mãe de Vieira da Silva.

Marta de Lima, que era embaixatriz e estava em Paris acidentalmente quando a mãe da Vieira morreu, fala-me dela. Era, sim, uma mulher pequenina e, quando a viu, vestia completamente de branco. Acompanhou-a ao cemitério de Yèvre, e, à frente, noutro carro, ia Maria Helena, cingida aos seus xales e às suas *écharpes*. O motorista da embaixada,

que servira a imperatriz Soraia, falava da sua grande escola senhoril, entre Genève e o Alcorão. E Marta de Lima opunha-lhe Vieira, pintora e tão célebre quanto recatada. Não se entenderam bem, porque o *chauffeur*, esse, tinha das mulheres não uma ideia, mas um sentimento: as mais proibidas seriam as menos molestas, talvez. E disse, com um desdém discreto, imaginando os valiosos quadros, o peso da cotação daquela artista famosa: «Vale a pena?» Para ele, a mulher respeitável tinha que ser um ídolo com um rubi na testa e faces de ouro. E, em Yèvre, um português cavava a sepultura «para uma portuguesa», como a Vieira disse, no seu tom perplexo e leve, de quem incumbe ao destino decifrar as coisas. Provavelmente era uma manhã nevoenta e cheia da compostura da província cívica de França; a mesma que inspirou decerto ao espontâneo Rousseau as suas selvas, como uma espécie de agonia da imaginação. Alguns cavalos, dos que havia ainda nesse tempo em Yèvre, pastavam nos campos. A rosa silvestre não dera ainda flor; Vieira disse, na sua absorta interrogação que é nela uma constante do amor ideal: «Acha que, nalgum lugar, minha Mãe e meu Pai se vão encontrar?» Por isso ela disse que na sepultura da mãe não sentia presença alguma; como se do corpo leve, rompendo as leis da morte, partisse a luz dos olhos ao encontro doutro espaço. E, é estranho; escrevo estas palavras em 7 de Fevereiro, que foi quando a mãe de Maria Helena morreu.

«Não me diga que era capaz de matar, que eu não acredito; isso é *coquetterie*» – escreve-me Vieira da Silva. «É preciso apagar a desmesura primeiro do que um incêndio.» Um grego disse isto. Mas Maria Helena lisonjeia-me acreditando que domino tão bem as paixões; ou então deixa-as de parte, como se fossem paramentos de museu, em que

ninguém toca. Coisas inabituais, que só usa o alto clero em dias de festa: o ostensório cravejado de pedras, com raios de ouro; as luvas de seda, com bordados a prata. Isso que nem imaginamos poder usar, porque nos falta o posto e o cargo. Achar que as paixões humanas dependem do cargo, até da época, e que correspondem ao Papa Bórgia ou à família dos Capuletos, parece-me irreal. A magnífica Vitória Colonna, piedosa, amiga dos artistas, quantas vezes teria um olhar devastador ouvindo os mensageiros. E Miguel Ângelo não era por *coquetterie* que chegava a ameaçar Júlio II e a pôr no Inferno os seus inimigos quando pintou a Capela Sixtina. A crueldade é um dom, se corresponde a uma denúncia da cobardia no seu todo, mas é um vício se é a consagração da parcialidade. A vingança é uma parcialidade, por exemplo. A desmesura é parcialidade. A grandeza é o todo.

Penso muitas vezes nos efeitos do sucesso sobre a personalidade. As pessoas célebres admitem, no seu foro íntimo, que a sociedade lhes exigiu provas muito severas; há nelas uma soma de martírio-compensação que a terra ou o céu devem confirmar. Um erro cometido pelo comum da gente e pela pessoa tocada pela celebridade não tem o mesmo significado: um procede para satisfazer um desejo, por abandono das suas faculdades de resistência e de disciplina; outro, é por orgulho que comete uma falta e até consuma um crime. A celebridade desencadeia uma série de efeitos no orgulho, na verdade tão nefastos como a simples delinquência do vulgar cidadão. Mas o orgulho, uma vez convertido em ilusão dum mérito, quase sempre tardiamente reconhecido, é capaz de grandes desacatos, pelo menos ao nível do sentimento. Nesse aspecto Vieira parece-me mais ilesa do que eu própria poderei estar. Ela conserva, em relação aos artistas,

uma solicitude inalterável. Solicitude feita de meditações profundas sobre a arte, o público, as pessoas. Sabe que há artistas de génio que são reconhecidos como tal, e outros não; sabe que há artistas sem génio que são famosos, e os que, finalmente, sem génio algum, ficam no anonimato. Qual a balança, qual a medida do desprezo ou da admiração? Isto preocupa Maria Helena; já há muitos anos, intempestivamente, nas estradas de Ribeira-Lima, ela abordava essa questão. Ela escreve: «Um dia, depois de mortos, serão procurados e estimados. Mas não é pessoal, eu não me posso queixar. Mas queixo-me por eles. Queixo-me da indiferença dos públicos. O único culpado das dificuldades da arte e dos artistas é o público.» Não é assim. O público é afinal quem, por tentativas, com esforço para o qual não foi organizado, descobre o artista e o consome. Isto leva tempo, porque não se trata da preferência dos críticos nem da mercadoria dos *marchands*. É uma simbiose lenta que se vai efectuando através da maturação das gerações e da fidelidade dos contemporâneos ao seu porta-voz. Há um tratado brâmane que diz: «Qualquer carne que o homem comer neste mundo, come-a também no outro mundo.» A água devora a água, as plantas alimentam-se das plantas, e as pessoas dos seus semelhantes. Assim, o público com os artistas: só deles se sustenta, se encontra neles semelhança. Então comunga a sua palavra e o seu labirinto, o seu itinerário inteiro.

Outros visitantes da Vieira, como John Rewald, um dos que melhor a descrevem, notam a inclinação da pintora para falar dos outros artistas. Fala com «grande calor e perspicácia» – diz Rewald. «As suas palavras reflectem uma profun-

«E todos são
úteis à Arte.»

da simpatia por todos aqueles que são envolvidos nesta luta interminável que ela bem conhece.» Essa visita do americano parece uma das melhores entrevistas que se fizeram com Maria Helena. Tudo foi registado: os olhos penetrantes, as narinas arqueadas, o ar palpitante e tímido, como o duma ave presa na armadilha. E o choque leve de loiças na cozinha, o crepitar do fogo, o xaile branco. «Atraente e, no entanto, distante...» – diz. Trata-se duma visita a Yèvre, «uma velha quinta». *La Maréchalerie* era, como do nome se depreende, uma antiga forja de ferreiro, com toda a sua tradição presente nos espaços onde parece ainda cintilar o ferro batido. A sala foi ampliada, levantam-se, como esteios, do

«A sala não foi ampliada, havia quatro divisões e um corredor ao meio, foi tudo deitado abaixo, os estuques estavam podres, as traves ficaram.»

chão, uma série de pranchas de madeira, como se fosse construir-se uma ramada. Há, nas nossas vinhas do Minho, esses corredores de cujas traves pende o cacho azulado e baço de frescura. Maria Helena ficou surpreendida com a variedade de muros, a arte das ramadas, nessas propriedades minhotas; o amor da simetria, a delicada arte de fechar o círculo em volta do terreno, da propriedade, da casa; às vezes só um quintal com uma nogueira velha; ou uma bouça com três eucaliptos. Mas tudo docemente murado, como quem põe moldura a uma libra de ouro. Muros de cal, de perpianho, de pedra solta em que os musgos aderem como massa de estuque. Maria Helena reparou neles. «Minúcia é o labirinto. Muro por muro, pedra contra pedra» – diz a Sophia da pintura de Vieira. É uma das mais belas poesias de Sophia de Mello Breyner, em que ela deixa conhecer a fascinação: uma certa rigidez da forma acentua a distância, e esta assegura a imutabilidade.

Diz John Rewald que Vieira não gosta de Paris. As pessoas entram pela porta, pela janela, pela caixa do correio, é verdade. Mas é sempre assim quando a celebridade nos toca; não deixa de haver carícia, doce prisão às relações do mundo e sem as quais a vida é pouca coisa. Essa falta faz as multidões amargas, dementes até. É como um regaço que nunca se abandonou o ter a graça dos outros, mesmo que ela nos custe um pouco da área demarcada da solidão.

«Eu adoro Paris.»

*«Agora é assim
em toda a parte,
mas muitas
gentes diferentes
ao mesmo tempo
provocam solidão.»*

Encontrei-me uma noite no café *La Coupole* com Rosário, que estava com um casal, antigos empregados de Vieira da Silva. Falavam de Sartre, de Marie Bell, como bons vizinhos do *«paradis»*, em quem o génio não amordaça o coração, pondo nele a formalidade. Era gente dessa de quem Yvette Gilbert falava com uma gratidão feita de nostalgia; porque o aplauso da geral vale bem o discurso do crítico.

Eu gosto das comediantes francesas; parecem estar sempre no auge dum acontecimento que sabem não ir durar muito. Não somos só nós os portugueses que somos anti-dramáticos; os franceses também são. Por isso não se entendem com governantes com convicções; porque correm o risco de serem mais amadores do que os outros. É como no teatro: as convicções perturbam o génio, quando o há, e são a estrela-guia do amorismo. Parecia impossível que Sartre alguma vez tivesse estado na *Coupole*, debaixo daquele vasto pé-direito. Um tecto alto não facilita os pensamentos, só favorece as relações diplomáticas. Compreendo que Vieira nunca tivesse qualquer propensão para a tertúlia. A solidão, quando é vivida na infância em completa disponibilidade, sem constrangimento, como um estado semelhante ao do primeiro homem e da primeira mulher, tem tendência a tornar-se

«A solidão
teria sido assim,
se eu soubesse
o que teria sido
a minha vida depois
dos vinte anos,
mas não foi alegre.
Havia coisas
muito boas
e outras muito
tristes.»

crónica. Nada mais emocionante do que recriar o tempo infantil da solidão. A biblioteca, com a sua luz vermelha, a poeira que dança num cone de luz, o ruído das madeiras que estalam; o singular prazer de ler *Os Miseráveis* ou *A Dama de Monsoreau*, comendo uma maçã ou uma fatia de presunto com pão fresco. O sabor da carne fumada mistura-se ao calor do forno; às vezes até uma brasa apagada cai no dente, como trazida no rescaldo das queimadas. Para mim, o mais belo serão com eruditas sentenças não vale um retiro com algumas iguarias, um pouco de anis com um romance de Stendhal, e um quarto aquecido com alcatifa vermelha. A solidão sem desprezo, escolha pura, hino do indivíduo, justo himeneu com a sua obra, pequeno reino de poesia de pés curtos, que não anda, não voa, não se ilude com a inspiração sequer.

Imagino Vieira da Silva neste tipo de solidão. Nada de confidencial, ou dramático. O que em geral se vê nos olhos das pessoas raras é a mais comum das fantasias: estar só e descalçar os sapatos. No limite do seu romance neura e belo como tudo, Anna Kariénina disse: «Agora só quero estender um pouco as pernas.» As mulheres trocam de repente a glória mais invejável pela identificação com a sua solidão primordial: aquele momento entre a declaração de amor e a vista de Nápoles ao escurecer, e que é um momento sem sensualidade, quase vazio de sentido, mas em que a eternidade é uma coisa de todos os dias. A voz da mãe ouve-se, abafada pela sucessão de portas fechadas, os livros estão tombados nas estantes como dançarinas cansadas. Num ponto nevralgico toca a ponta do pé de Titânia do *Sonho duma Noite de Verão*. E aparecem incríveis episódios, tão reais, sem hesita-

ção ou má dicção, como se gente de teatro perita na sua arte os desempenhasse. Justamente, eu vejo sempre na Vieira o lado de atriz. Gosta de representar, gosta do público; quando anda é como se pisasse um palco e ouvisse as folhas das bambinelas como folhas de árvores que lhe dizem: «continua, eu aplaudo, continua...» O teatro é o seu *hobby*; mais do que isso, é a sua grande *performance* da solidão.

Quem não sabe o que é teatro para o coração secreto e criador, não sabe o que é a solidão. E ninguém, ninguém no mundo pode saber nada duma pessoa assim.

Mulheres-raparigas-mulheres, quem não sabe desse espaço subitamente vazio nos sentidos, onde não entram as vozes habituais, onde de repente se recupera um gesto, um olhar desconhecido, e se faz deles uma espiral de desejos? Escapa-se da sólida conversa de tias e parentes, entra-se no quarto e no leito onde, com os joelhos contra o estômago, o peito carregado de medo obscuro, se reanima o dia passado; e, com ele, os pequenos indícios de amor e morte, os fantasmas de amor e morte. Tudo mais belo do que as realidades que um dia se irão convidar a fazer par com essas aventuras impossíveis de trazer vivas à luz do dia. Tão delgadas são, como cabelos, tão feitas de teias e de orvalho. Tudo as quebra e tudo as faz entrar outra vez no tempo curvo e eterno.

Quando vejo a Vieira, com os seus xales, os longos vestidos que parecem tecidos num tear que porventura existe em Abbé-Carton, com as suas lançadeiras em movimento, quando a vejo, penso nessa infância, toda ela caminhante da infância como dantes se era peregrino de Compostela. Partiam de todos os pontos cardiais, cavaleiros, resgatados da Terra-Santa, homens santos e pecadores; donas nas suas liteiras, o pescoço apertado na fresa de cambraia; doentes de

males horríveis, que dormiam nos palheiros com as bestas ou nas camas de trinta lugares, com frades e prostitutas. Mas mais do que os peregrinos de Santiago, como legiões, são os convidados da infância – os seus sonhos persistentes que se parecem àquele primeiro alento que criou o mundo. A solidão é assim. Não a descrevam como uma velha pobre, como qualquer coisa de discordante e insofrível. Ela é como Pénia, a mãe de Eros, manhosa e não lasciva. Tudo traz no ventre, harmonia e felicidade, sofrimentos imensos como um punhado de ouro. A solidão é desta maneira. O que faz a depressão, a angústia dos que se aglomeram e dizem o que foi dito, e cada vez mais depressa falam e cobrem a solidão de escárnio, é não saberem estar juntos; no quarto, no lugar, no *atelier*, na sala. Não saberem fazer a viagem entre duas cadeiras, o circuito da terra entre o armário e a escrivaninha, entre o retrato e a pena, entre o quadro, o livro, o piano velho, o castiçal de barro, a colher-de-chá de prata escura. As coisas tão amadas, como se ama a mortalha das lembranças. Uma toalha de linho, como farinha ligeiramente caída da mó, como isso assim.

O que duvida, constrói continuamente os seus alicerces e não se deixa arrebatar pelas suas próprias glórias. A dúvida é como o fogo aberto no olhar de Vieira da Silva. Por ele sabemos que está desperta e que o seu trabalho é um recomeçar constante. O sucesso não tem sabor doce para o que espera algo mais do que um prémio no mundo.

Não sei quais foram as amizades na vida de Arpad e Maria Helena; por elas eu conheceria muito da sua íntima natureza. Eu, por exemplo, só tenho por amigos aqueles que possuem senso de humor. Não importa serem ricos, pobres, doutos ou ignorantes. Interessa o espírito fantástico, o amor

da pirueta, e o espírito diligente e capaz do riso. O riso, essa bênção deixada aos homens quando os anjos selaram as portas do paraíso, é o que me liga seriamente às pessoas. A Maria Helena também. Ela é severa, discreta, incapaz de troça; mas conhece o sentimento da graça que nos evade do peso enormíssimo da platitude humana. O que faz de Napoleão um César à parte é o humor tão resistente como a proeza mais extravagante num campo de batalha. Madame de Staël, que não tinha muito espírito, mas só talento, não viu essa nota pessoal de Bonaparte. E Stendhal viu exactamente o humor, e foi isso que o fez seu admirador. Personagens anti-dramáticas em alto grau, como eu penso que a Vieira é.

Eu sei que a contraria muitíssimo que, mesmo por simples pirueta literária, se beneficie um César quando se podia falar de São Paulo e da *Carta aos Coríntios*: «Não sabeis que teremos de julgar até os anjos? Pois muito mais as coisas desta vida.» Falar dos Césares com o espírito é julgá-los com o espírito, e não com a espada, que isso é obra deles mesmos.

Os amigos da Vieira foram, por exemplo, Cecília Meireles, que morreu nova ainda e parece que era uma mulher bela e secreta, como uma sacerdotisa. Muita gente passou na vida de Arpad e Maria Helena, mas a amizade é uma flor repentina como a do cacto, e, como ela, rodeada de espinhos. E essa gente, sim, entra pela porta, pelas janelas e pela caixa do correio.

Reparo que, de vez em quando, recorro ao queixume para estabelecer o diálogo. É mais difícil falar das coisas concretamente, como se Pégaso tivesse morrido e fosse substituído por um *Ford* de cem cavalos. O tom de Maria Helena moldou-se no *atelier* de Léger, onde a emoção depende da ordem e

«Eu não sofro
por isso,
sofro apenas por
ver gente demais
e sem continuidade
nas amizades,
sem tempo
para as cultivar.
Da gente má
há defesa.
Eu defendo-me
deles.»

da economia do mundo novo. Mas, no fundo, não sei se até Marinetti não era um pessimista com má consciência; e os panfletos e manifestos e exposições que dão à máquina um perfil subversivo são talvez uma maneira de iludir a não-decisão humana. Hoje começa-se a usar outra linguagem, e diz-se: «a decisão não existe», ao contrário do que afirmava o *Esprit Nouveau*. Entre o Parnaso e a fábrica, entre o cavalete e a máquina, o avião, o *confort*, entre a velha e a nova estética, não há abismo nenhum. Só há arquivos e *dossiers*, e a memória dum mesmo facto, que é o de viver e lançarmos nos espaços vazios que a obra humana, como um destroço, vai ocupar. A execução é o acto da servidão, é bem possível, e só a ideia é nobre.

Se eu tivesse elementos para decidir uma biografia, procedia por encontros imaginários. No cimo do Etna, onde Empédocles perdeu a sandália, era o primeiro. Lá, onde os ventos se cruzam com a respiração das profundidades, eu encontrava a Vieira da Silva, com o seu xaile branco, o olhar penetrante, e dizia-me: «Ah, a Agustina...» E passavam cem anos antes de acrescentar mais palavras.

Eu tinha um amigo, argentino-italiano-inglês, cruzamento bélico de muitas tentativas para a perfeição ecuménica e que ficou só numa espécie de apocalipse privado. Ele gostava de marcar encontros em lugares excepcionais, para que a memória, arrebatando as pessoas, não levasse o prestígio acumulado das coisas; e assim as pessoas pesavam um pouco mais na memória. Quantas voltas se davam no labirinto da velha Roma para chegar à pedra, ao espaço, à ruína, ao templo assinalados! Sou de coração preguiçoso, dava ao diabo o amigo e os seus itinerários. Um dia marquei-lhe encontro na sala das *Meninas*, no Prado, e havia três mil quilómetros

a percorrer em dois dias. Ele desistiu; e nunca mais nos encontramos. A fantasia não admite pequenos circuitos.

Outro lugar onde imagino ver Maria Helena é onde Goethe situou outra Helena, em Mistra, na Grécia. Sobe-se por uma ravina abrupta e, por acaso, colhi uma rosa amarela que parecia uma rosa de ouro. De cima via-se um campo de ciprestes como lanças; o quadro das lanças sem homens e sem protocolo. Como uma freira, a cabeça coroada com uma banda de pano branco, Maria Helena aproximava-se; ou passava nas pequenas galerias do mosteiro de Pantanassa. «Estudei em Ravena a composição do mosaico», dizia-me. «Não só em Ravena... A minúcia é uma culpa rezada...» – dizia-me. E, nos silêncios cativos, a outra Helena, rainha de Esparta, esperava que Fausto a viesse buscar.

Também há um sítio bom para encontrar Vieira da Silva: debaixo da magnólia rosa, quando ela floresce, no meu jardim. As pétalas caem e parecem mãos cortadas, como as daquela princesa que prometeu dar a mão a um califa que não amava e lha mandou de presente, como uma magnólia morta. Sem ser a beira do Lago Trasimeno, em Setembro, ou a curva do Douro, na Pala, ou o pórtico da Igreja Negra, em Brasov, ou mesmo a nave da Igreja Negra, iluminada por cem tapetes de Esmirna, suspensos como bandeiras que pesam as suas batalhas, não sei de melhores sítios onde encontrar Vieira. Talvez na Rua do Gólgota, pequena, calçada, sem honras; mas que enfoca a barra e nela se avistam barcos estranhos e indescritíveis.

Havia em Roma uma pastelaria guarneçada com mesinhas de chá cujo tampo, protegido com cristal, apresentava uma paisagem de borboletas e flores. Pareciam vivas, e eram dissecadas. As mulheres pousavam nelas o olhar subitamen-

te surpreendido, como se um cenário que a infância conheceu um dia lhes fosse servido com *éclairs* de chocolate. Aí também Maria Helena podia estar, com um vestido azul quase preto. Sozinha. Há lugares onde as pessoas devem aparecer sozinhas. O que detesto na Yourcenar é que não tem a cultura celta e vegetal, da que sabe aparecer sozinha.

Ainda outro lugar, mais conforme ao estado principesco que o génio merece: o pavilhão Pallavicini, onde há mil quadros famosos, entre eles um Velázquez ligeiramente falsificado e rododendros em vasos; e duas galgas educadas na Suíça, o que não as impede de saltar ao pescoço das senhoras e fazer-lhes tremer o penteado. Ali eu gostava de encontrar Maria Helena, posso dizer que a encontrei mesmo. Estava um conde, de Turim, creio, tão grande que só se chegava a contemplar até aos joelhos; e estava aquela aristocracia romana, autêntica, boçal, perugiana, e cheia de raça. Eu toquei no braço da Vieira da Silva e disse: «O que levava daqui?» Ela não disse «o fogo», como Cocteau, mas disse, depois de pensar um pouco: «E você?» Eu respondi: «Todos sabem como gosto de sapatos bonitos. Levava os sapatos da princesa. Como vê, são bordados com vidrilhos pretos e ficavam-me lindamente.» Vieira suspirou: «Deixava a senhora descalça, coitada...»

– Uma princesa nunca fica descalça – disse eu. – Quando muito, em palmilhas. – Então lembrei-me dessa palavra antiga, do tempo em que as criadas usavam remendar as meias de escócia; ficavam sentadas nas cadeirinhas baixas, cantando modinhas tristes. Caíam as tâmaras das palmeiras e apodreciam. Eram como guizos de cobre – meu Deus, onde estamos agora? Em Braz-Oleiro, um lugar feio, com entranhas parnasianas, quintas, bouças e parques. Foi lá que

aprendi a gostar de aparecer sozinha, como Pantanassa, Rainha do Mundo. As grandes tílias lançavam no chão uma sombra ampla e cinzenta; e as salamandras arrastavam-se na relva, em demanda da água onde caía a agulha do pinheiro-chorão. Mas voltemos, rápido, ao pavilhão Pallavicini. Maria Helena não se encontra mais ali. O grande conde, tão grande como Afonso Henriques, coberto com um sobretudo que parecia uma cota de malha, despede-se gravemente. Uma mulher gorda, de olhos lascivos, encosta-se aos bufetes com uma espécie de embriaguez; como se entre a sua pele e o ébano ou o marfim houvesse um diálogo a explorar. «É a filha do conde?» – pergunto-lhe. Ela disse: «*No. Io sono la sua amante.*» O vestido apertado, as ancas equinas, garantiam-lhe a palavra. Estava, de resto, embriagada.

– Onde está Vieira? – disse eu. O grande centro de *vermeil* parecia uma fonte romana, e apetecia lançar dentro uma moeda e pedir que um desejo se cumprisse. Mas Maria Helena não voltou. Essa gente, tão viscontiana, mole e contudo resistente no seu passado, ávida ainda em reunir rendas e administrar herdades, não a atraía por muito tempo. Mais tarde disse-me:

- Sabe o que eu teria levado dali?
- Não sei – respondi, mais para a fazer continuar a linha da ideia indolente.
- Tinha levado os olhos da princesa.
- E deixava a senhora cega?
- Uma princesa é cega de qualquer maneira, não é? – Fez uma grande pausa. – Tudo era muito bonito. E tantos quadros! Tive medo que eles comesçassem a cair das paredes, como figos maduros.
- A arte armazenada é caricata.

– Não quis dizer isso. – Maria Helena voltou a cabeça, salientou-se o perfil curvo e imperial. – Não foi isso.

Eu não soube nunca o que ela quis dizer.

Muitos outros encontros houve depois e antes desse. Não os recordo todos. «Nova e silenciosa ‘Dame à la Licorne’», chama-lhe Eduardo Lourenço. Mas da tapeçaria de *La Dame à la Licorne* Maria Helena prefere um detalhe como o pequeno *griffon* de olhos redondos, com uma coleira de guizos. «Vai este Bichinho levar-lhe os nossos votos de felicidade» – escreve-me, em 1966. A mitologia não a retém nas malhas de ouro; Vieira não é caça para converter num signo, ela não é chamada por um apelo desconhecido. Tudo nela é visível, espaço a preencher, tempo a cumprir. Foi talvez por isso que a encontrei outra vez no Museu Nacional de Copenhague, da parte da manhã. Como eu, tinha saído para visitar a ala dos Vikings, mas estava fechada. Tivemos que nos contentar com o Museu Oriental, onde me delicieei com os sapatinhos chineses, muito mais belos do que os da dama Pallavicini. Eram vermelhos, com bordados a ouro, e só o pé duma criança de cinco anos os poderia usar na Europa; mas, na China, pertenciam a senhoras que não tinham os pés atrofiados, mas que eram mesmo assim, pequeníssimos e perfeitos.

– Como as mãos dos negros – disse a Vieira. – Já viu como são belas e delicadas? Duzentos anos de escravatura não as modificaram, porque tinham milénios de nobreza. Ah! – exclamou ela. – O trabalho, não sei se é uma coisa lá muito digna, pois tanto nos deforma.

– De facto. Já ouvi que os povos que mais apreciam a beleza menos amam o trabalho.

– Os portugueses, não sabia que amavam a beleza. – Ela disse isto com seriedade e escrúpulo. Estava a observar os

xais de Caxemira, dum vermelho desbotado e cujos desenhos ela seguiu com o dedo, aplicando-o ao vidro da vitrina.

– Nunca pensei nisso. Provavelmente é assim mesmo. Mas não o sabem.

– O trabalho é uma coisa horrível – disse Maria Helena. – É um castigo, um castigo horrível. – Calou-se subitamente, e ficámos a ver a reconstituição duma aldeia de Apalaches, ou outros assim; o feiticeiro usava as suas penas e as suas pinturas com uma soberba cheia de fervor. Devia ser uma personagem cheia de vigor e autoridade. Um grupo de deficientes mentais, com o seu monitor, ria-se e imitava os gestos dos *squaws*. O feiticeiro olhava por cima das suas cabeças e guardava uma atitude hierática e simples.

– Olhe para ele – disse a Vieira. Os olhos do manequim tinham um clarão de cólera, e acho que recuámos um pouco. Eu disse:

– Entre o trabalho e a guerra temos que optar. Ambos servem para distrair a ira humana.

– A Agustina gosta de assustar as pessoas. Como as crianças gostam de meter sustos.

– É isso. – E não dissemos mais nada.

Houve, como disse, muitos outros encontros. Gostaria de os contar todos, como aquele que sucedeu em Viena; não foi em Viena, mas em Viana. Houve os príncipes de Viana, há muitos anos. Eram magros, fastientos, meio trovadores, ao que penso. Em Viana, um dos lugares mais belos da terra, superior mesmo a Machu-Pichu (e a Basílica de Santa Luzia tem semelhanças incas, isso tem), encontrei a Maria Helena, desta vez com Arpad. Caminhavam ambos pelas ruas, paravam para admirar as casas dos antigos armadores, e pareciam conformados com aquela ociosidade de férias.

Um certo desapontamento também, pois, quando voltamos os olhos para a realidade que foi acumulada de muitos registos e percepções, algo se desmorona na nossa sensibilidade. Paravam e andavam um pouco, e eu pensava: «Nada na vida merece tanta atenção. Basta um golpe de vista e depois recorrer à feroz habilidade de retirar a máscara de todas as coisas.» Porque todas as coisas têm uma máscara, até as pedras e os azulejos duma casa; ela impõe a separação, e só para além dela o mistério circula e nos oferece uma linguagem a decifrar. Nunca paro diante de nada durante muito tempo, por as máscaras não me interessarem; as primeiras impressões devem-se enterrar em segredo, como os reis africanos, e esperar o que delas sobrevive.

Para mim, o que sobrevive dos encontros com Maria Helena é, deveras, a alma, o que resta depois de o excesso de reflexão e de consciência se ter sepultado, com honras, mas em segredo. Ainda uma vez recorro a um desses encontros, este muito particular. Foi nos Kensington Gardens, num Verão quente. Há muito tempo que não havia uma vaga de calor assim, em Londres, e os jardins estavam cheios de gente; pessoas sumariamente vestidas passeavam levando, em geral, uma trela na mão; ou faziam um *footing* rápido nas brumas da manhã, gingando as ancas como os corredores de marcha. Os *terrier* e os *cocker* saltavam, felizes como se contivessem um átomo infantil debaixo daquele pêlo vassourento. Maria Helena (e foi a segunda vez que a vi envergando um vestido claro) estava sentada na beira dum banco e tinha aberta uma sombrinha cor-de-rosa-chá. Era de bordado inglês, e eu tinha visto uma igual na Rua de Rennes. Não reconheci logo Vieira da Silva. Ela disse-me, como se acabássemos de nos separar em Abbé-Carton:

– Estas árvores são como vidro. Vão aquecer, e às dez horas da manhã não se pode mais estar aqui. – Parou um pouco e perguntou-me: – Viu a descida dos homens na Lua? – Tenho que explicar ter sido na véspera essa famosa data, e eu passara a tarde no hotel a ver as evoluções dos astronautas na superfície lunar. Ela continuou: – Fiquei decepcionada. Parecia poeirento e desolado.

– Eu vi. Também não me entusiasmos.

– Isso fez com que eu dissesse, como Hipólita no *Sonho duma Noite de Verão*: «Já estou cansada desta Lua; tomara que ela mudasse.»

– Eu posso ser a Lua, e a mulher da Lua; este arbusto de espinhos, os meus espinhos, e este cão, o meu cão.

– Ah! – E Vieira riu-se em silêncio. – Sabe quem me pareceu mais triste, no teatro de Brighton, quando eu tinha cinco anos? O Muro, com cara humana: «esta cal, esta argamassa, esta pedra representam que sou o próprio muro; essa é a verdade; e por estas fendas, à esquerda e à direita, murmuram os amantes».

– «Oh, malvado muro, por causa do qual não vejo a felicidade! Malditas sejam as tuas pedras que assim me enganaram!» Não pense que sei o texto de cor. Sei muito pouco de tudo. Mas há uma frase que me ficou, a do tecelão, parece-me.

– Qual é? – Ela fechou a sombrinha e levantou-se, ao seu modo, como se escolhesse a direcção a tomar.

– «Provocarei tormentas e hei-de apiedar-me na medida exacta.»

– Ah! – disse Maria Helena. – É muito bonito. Sabe? Você, Agustina, parece-se com Puck, aquele duende que diverte e assusta.

– Posso pôr um cinto à Terra em quarenta minutos, isso é mais que certo. E os belos muros de variadas cores, com

um sopro meu, caem; a não ser que os pinte Maria Helena, com a minúcia que inventa o segredo em que o muro se rompe. Está calor e vai estar mais calor. Olhe para estes ingleses todos sedentos; respiram deitando a língua de fora, como os cães deles. Antes da hora do *pub* têm que respirar assim.

– Leve esta sombrinha, eu não a quero, não preciso mais dela.

Abriu o guarda-sol e obrigou-me a ficar com ele. Depois afastou-se em passo rápido. Nunca a tinha visto andar tão rapidamente. Vi-a ainda, à hora do chá, na sala do Royal Garden Hotel; um pianista, desses que parecem uma figura pré-rafaelista, estava inclinado sobre o piano e tirava dele notas abafadas. Tinha uns sapatos velhos e mal engraxados. Penso que, se eu fosse pintor, pintava lojas de sapatos, como Macke pintou lojas de chapéus. Mocassins, bailarinas, sabrinhas, e depois os Luís XV de todos os feitios, com saltos curvos e direitos, saltos-fuso e saltos-agulha. Pintava as botinhas do arcebispo de Braga, que estão incluídas no tesouro da Sé. E chamava-lhes «Milord» e «Milady», como dois cavalinhos, dois *ponies* de mau génio, fazedores de calos. Houve tempo em que nos sapatos punham a minha fraqueza e me feriam, julgando, loucos, que um prudente imita Aquiles. E depois veio a época em que, para dispersar o fumo do incenso do meu queima-perfumes, me chamaram cozinheira. Quanta verdade na honrosa calúnia! Para mim, a prosa limpa tem tanto de saboroso como o sável defumado, que é segredo de tanoeiros em que entra o espírito do vinho. E se soubésseis do sal a delicada sombra, a flor da salsa de umbela de jade claro; o espumoso fragor da tortilha francesa que cai na frigideira; o rim *sauté* e a trufa negra com moscatel e *Grand-Marnier*; e sobre o guardanapo, em letra de ilumi-

nura, a poesia de Goethe, *Mesa Franca*, anacreônica medida – então saberíeis escrever. Porque o elemento da rosa é o tempo e o sol, que até faz brilhar as cascas das cebolas.

Ainda um lugar em que encontrei Maria Helena, foi na Provença. No Cours Mirabeau, à noite, e um pouco mais longe estava Lawrence Durrell, com uma bóina basca e um guarda-pó que o fazia parecer um dos pioneiros do cinema. Como se fosse filmar a vida de Sade, o Marquês. Subitamente, ocorre-me que foi em Aix que Durrell surpreendeu a atmosfera dos seus romances sádicos. Digo a Maria Helena:

– Aquele ali é Durrell.

– Qual? – Ela fechou os olhos como para concentrar nelas a imagem e destacá-la, e a pintura tomou o seu movimento, com os plátanos que pareciam recolher as estrelas nos ramos, e os passinhos miúdos dos estudantes chineses do Cours Mirabeau. Os cinzentos graves e musicais repetiam-se sem se igualarem. – Tem o ar que parece embaraçado; é próprio dos que têm uma grande experiência. A experiência é sempre de ordem geral; o que é pessoal é o saber.

– Parece-me bem isso. Uma pessoa que olha para uma árvore como se ela fosse uma árvore não tem sentido. É uma combinação da linguagem que nos diz que se trata duma árvore; mas o que é realmente, eu não sei. ‘É um plátano’, dirá aquele homem ali que bebe cerveja. E eu digo: Não será um espaço imperceptível que resiste e se materializa conforme eu me apercebo dele? A Maria Helena pinta essa alteração do espaço, é assim?

– É assim – disse.

Durrell tinha desaparecido. Ia jurar que ele trazia um guarda-chuva, embora a noite estivesse clara e mesmo quente. Escapou-se para uma das estreitas ruas laterais onde se

levantam os palácios seiscentistas. Apurando o ouvido, podia-se perceber o ruído da água duma fonte. Mas a fonte, com seus limos negros, eu não a via.

Assim acaba esta biografia. «O que parece impossível ao senso-comum parece razoável feito convosco» – diz o Rei de França a Helena, outra das Helenas que Shakespeare tanto apreciou. Ela diz: «Depressa o tempo nos trará o Verão, quando a rosa silvestre produzir folhas e espinhos tão delicados como estiletos. É preciso partir... *O bom fim não tem mau princípio*, e o fim coroa a obra. Sejam quais forem os acidentes do percurso, o fim é o que decide a fama.» Obrigada, Helena, dama da Corte de França, de origem tão nossa que não pode senão responder-me: «Alegra-me que a minha felicidade tenha a sua aprovação.»

Todas as luzes de Brighton estão acesas. Uma criança de cinco anos talvez esteja a rezar a Titânia e a Puck, julgando que o faz ao seu anjo-da-guarda. Entretanto, a Vieira pinta, continuando o movimento que outrora alguém começou com as pedras imitando a posição dos astros, como um espelho de pedra que nos devolvesse os céus e os seus mistérios. Lisboa africana e o Porto fenício e os celtas lugares que percorremos juntas, vão-se embaciando como um vidro sujeito ao frio da paisagem e ao calor da morada. Espero que tudo esteja a vosso agrado, isto é, que eu tenha sabido pisar o palco de Brighton e recebido o foco dos reflectores da maneira mais favorável. Se assim não foi, «longos dias têm cem anos», e um século depois voltamos a este tema com melhores auspícios.

Porto, Gólgota, 31 de Janeiro de 1982.

SOBRE
MARIA HELENA
E ARPAD

O PASSEANTE INVISÍVEL

No Museu Nacional de Arte Moderna, em Paris, foi inaugurada em 24 de Setembro uma grande retrospectiva de Vieira da Silva. Pela variedade de épocas que abrange – trinta e quatro anos de pintura –, essa exposição, realizada pelo Centro Nacional de Arte Contemporânea, teve o carácter duma consagração. Oslo, Roterdão e Basileia, concluindo-se em Lisboa o périplo triunfal, terão ao alcance dos olhos essas noventa telas cuja execução lembra uma espécie de sonambulismo cromático. A pintura de Vieira da Silva parece ser a fixação duma clausura no maternal, por meio da elaboração onírica.

Vai já bastante longo o estudo biográfico feito sobre Vieira da Silva; mas quase tudo o que se tem escrito dela está viciado de fatuidade, ou representa uma vã orquestração de palavras. Trata-se, talvez, dum panorama do potencial humano tudo o que vemos, facetado, imóvel, profética antecipação duma ruína. E um dos seus mais belos quadros, *O Passeante Invisível*, datado de 1951, actualmente no Museu de Arte de São Francisco, exprime até à angústia o corte facial feito nos compartimentos do espírito: uma profusão de corredores e salas que se não encontram e que entretanto comunicam entre si. Os feixes de luz riscam o umbral das portas fechadas, a curva da escada cujos degraus se perdem, ou o pavimento tão erradamente aparentado pelos críticos com o

calçetado de Lisboa e os seus azulejos. Mas o fantástico quadriculado, tão obstinadamente presente na obra de Vieira da Silva, tem o significado do tempo fraccionado, gasto, acumulado, vencido. Como em certos minerais, cujas camadas se vão petrificando e dando origem a folhas de aderência mais ou menos frágil ou intensa, assim os quadros de Vieira da Silva se constituem. E, numa visão profunda do mais ritmado da sua pintura, ela intitula *O Tempo* uma das suas últimas obras.

Na vivência quotidiana que se equipara à fracção duma obra, Vieira da Silva apresenta as mesmas perspectivas patentes nos seus quadros. Os jardins são interiores, as escadas são íngremes, os espaços cortados por barragens de madeira – a madeira vetusta e totémica e que traduz um sentimento situado no abismo materno. E o tempo é meticulosamente desdobrado na profusão de objectos que se foram dissecando, sem que uns sucedessem verdadeiramente a outros. Em Yèvre, aldeia duma serenidade ofuscante, à luz do luar, na casa de campo de Vieira da Silva parece ter havido a preocupação de imobilizar o espaço por meio de altas paredes, e também as pinceladas de madeira na sala que assim se estanca no seu movimento. E há também nas telas um movimento reprimido, apenas evadido no sonambulismo do passeante invisível. Há, nessa pintura, todo o sentimento atávico e secular, híbrido de renúncia e de curiosidade, de intimidade sensual, de exasperação, de capricho, de mistério. Há um dormir na sucessão dos dias que parecem intermináveis e que deixam a sensação de não terem sido usados; há toda uma tradição de vida patriarcal, com o seu orgulho à flor da pele, a sua aristocracia de meios e de juízos. Não são cidades nem gares o que se constrói nos quadros de Vieira da

Silva; são intermináveis colóquios com o tempo, conversações de silêncios, de origens, e ociosidades cultas. E há, nessa bela exposição, frequentada por uma gente na sua maioria alienada à arte como produção de luxo, alguma coisa de tétrico. Como se as luzes se fossem apagar de repente e cada um temesse a teia vazia em que a multidão se move. Mas as luzes não se apagam; a organização vigia para que os homens não apeteçam o convívio com o passeante invisível, nem o pressintam a pisar os seus caminhos quadriculados, verdadeira teoria para uma fuga no espaço.

9 de Setembro de 1969.

O PINTOR EM RATILLY

A duzentos quilómetros de Paris existe um castelo, antiga praça-forte, cujas torres de grés têm um ar entre rural e fantástico. No fosso sem água crescem macieiras meio bravias, e pelos muros sobem as trepadeiras. Do século XI aos nossos dias, o castelo conheceu poucas modificações, sobretudo depois que foi reconstruído pelo senhor de Ratilly, em 1270. Mas há vinte anos ele estava em ruínas. Norbert Pierlot e sua mulher descobriram-no e perfilharam esse destino de pedras esquecidas. Da nobreza do seu bom gosto e do seu espírito não constava a fortuna. O casal Pierlot chegou um dia ao terreiro do seu castelo, não como a Grande Mademoiselle que não se atreveu a guardar lá a sua carruagem, pelos escassos cómodos que encontrou. Os Pierlot deixaram no amparo do muro as suas bicicletas, e instalaram-se. *«Je fus cinq à six jours dans ce désert»* – lamentou-se a Grande Mademoiselle nas suas memórias; ela vivia em exílio em Saint-Fargeau devido às suas mazarinadas. Mas os Pierlot ficaram vinte anos. O vento da Fronda já não sopra em Saint-Fargeau, que é uma terra sentimental e parada. E em Ratilly, por obra incansável dos Pierlot, instituiu-se uma escola de cerâmica. Em cada Verão, sessenta estagiários vindos do mundo inteiro podem tomar conhecimento com os segredos do barro e consagrar-se à criação desse artesanato de grés inspirando-se na tradição regional. Uma parte dos grandes sótãos

de Ratilly, aos quais o cruzamento das vigas enormes dá o aspecto do cavername dum grande barco, guarda as peças mais raras. Os castanhos e os brancos, eivados de certa tonalidade azulada, como se o bolor se infiltrasse na cerâmica, são os mais belos. E sob aquele imenso travejamento, que parece uma catedral em rudimento, é como se penetrássemos no ventre do grande Leviatã onde os seixos do mar rolaram com o detrito de algas a decorá-los.

É em Ratilly que este Verão esteve aberta ao público a exposição de Arpad Szenes. É um pintor minucioso, profundo e encantatório. Nas salas de Ratilly, aquelas salas de chão róseo de tijolo e onde as enormes chaminés, com a sua chama alta, projectaram o perfil viril de Madame de Montpensier, as telas de Arpad Szenes dizem quanto a pintura é ainda uma arte para castelãos. Os quadros florescem nas paredes nuas, vibram como sedas e *kakemonos* onde os rios da vida e o fluir do tempo se confiam prodigiosamente. E até na cozinha senhorial eles têm um lugar fecundo; resplandecem e respiram, dão-nos a impressão de que contemplá-los é deixar que a nossa alma os habite. Não só as janelas de Ratilly nos atraem para a doce e benquista força de amar a natureza que pulsa lá fora. Os quadros de Arpad são outras tantas janelas onde tomamos o ar dos mundos mais complexos, finíssimos mundos do sentimento em eterna transformação. A sua mobilidade é deveras como a dum rio que continuamente flui. Em Ratilly passou este Verão o rio mortal e imortal da sensibilidade humana. Ele passou nos salões das caçadas e dos concertos, onde dormita um violino e se estende a asa aberta duma partitura. Arpad esteve em Ratilly como um mago, doce e frágil, fazendo marulhar o vento dos seus quadros; e levantar-se a areia das suas montanhas; e desenhar-se

a solidão, entre irónica e grata, do coração lunar. Quando eu voltar a Ratilly e lá não estiverem os quadros de Arpad, não sei que vazio conhecerei nem que audiência feliz encontrarei dissipada. O vento da Fronda aí andará, soprando nas locarnas, fazendo bater as janelas rasgadas pelo senhor Du Puy, gentil-homem do rei. E talvez a ponte levadiça, que outrora existiu e não existe, volte a subir com o rangido áspero de correntes. Quem sabe?! A duzentos quilómetros de Paris podem ainda acontecer estranhas coisas, se os pintores não passarem por lá, deixando no ar verde e parado a luz da sua realidade entre todas benfazeja e inovadora.

30 de Outubro de 1969.

[QUATRO QUADROS
DE VIEIRA DA SILVA]

HIVER, 1960. – A cintilação dos azuis de Vieira da Silva domina ainda a grande mancha de brancos onde se reflecte o ritmo duma natureza petrificada.

MAI, 1968. – Entre dois campos que parecem descrever uma cristalização de elementos impuros, abre-se uma clareira ascética e pensativa onde mal pousam as duas margens do tempo e dos acontecimentos.

NIJNI-NOVGOROD, 1961. – O mais terno e romanesco dos quadros de Vieira. Ele é como que a memória suspensa nos serões de Gogol. Nele se concentram os mercadores de sal e os oleiros, e também a bela de sobranceiras de azeviche trincando sementes de girassol. «Senhor meu Deus, o que pode haver nesta feira!» – diz a comédia ucraniana. «Rodas, vidro, alcatrão e tabaco, correias e alhos, e toda a espécie de comerciantes. Nem com trinta rublos no bolso eu tinha bastante para comprar tudo.»

GARE SAINT-LAZARE, 1949. – Um dos mais célebres quadros de Vieira da Silva. O título é retomado da grande tela de Monet, mas a substância é diferente. É um quadro ambíguo, profundo, mais baseado num ritmo musical, do que numa simples composição de espaços. Os filamentos, uma

constante de Vieira da Silva, exprimem sensualidade e vida activa. *Gare Saint-Lazare* significa para o espírito dum criador o ritmo acústico puro em que se reflectem as normas do mais denso e antigo pensar humano.

[Abril ou Maio de 1970.]

Quem viu um dia a malaquite da Rússia ou a ágata de veios líquidos, ou ainda o alabastro, que é viseira do sol, pode meditar sobre a obra de Arpad Szenes. O que a pedra tem de ardor obscuro, têm aqueles quadros duma tranquila corrente. Eu vi-os, suspensos de altos muros de altos castelos; e tinham o ritmo dos ex-votos, paisagens de almas nuas, lápide, estela, memória.

Um quadro é um rosto; mas o rosto sem linguagem e que, portanto, não mente. Contamos sonhos e lembranças – tudo é astúcia e jogo sobre o pano da vida. Mas um risco na pedra quebra as portas do inferno, e o homem aparece na sua profundidade. Quando o primeiro desenho se inscreveu nas paredes duma gruta, foi quando a primeira aspiração rompeu do inconsciente para a luz. Os quadros de Arpad têm essa vitalidade do fantástico ciclo de Lascaux, são a nómada prova do hóspede que, no mesmo instante, parte. E deixa um risco breve, o lento modular da neve nos campos, um fio de água que da floresta corre e se suspende, o sulco da lebre e da rena, o vestígio duma pegada, um último toque de vento. É como se pintasse algo que renuncia à sua própria história; como se antecipasse a partida, com esse desejo de a ver iniciada no tempo aplacado, já sem sol ardente ou frio triste.

Os quadros de Arpad Szenes são uma pulsação, um idílio secreto com os laços de não sei que materna face. Quando

figuram alguma coisa, envolve-os a ironia; porque a ironia é a exasperação pacífica dum destino. E o destino é o de esperar, na caverna de Platão ou no templo de Altamira, esperar o abrir das nuvens sobre os caminhos.

Quando eu vi Arpad Szenes pela primeira vez, ele disse-me: «A sobrevivência de um artista nos seus começos é difícil. Ele não se alimenta de pouco, tem de comer solidamente para viver.» Não era uma divagação, nem uma queixa. Era um pensamento longamente pesado e que não tocava apenas a natureza orgânica. Ele sabia que um homem precisa de alimento sólido; na linguagem dos místicos, alimento sólido significa o espírito. E é assim que a vida de um homem é penosa e que a sua passagem é por vezes desolada, ainda que possuindo o verde riso da malaquite e a transparência da ágata ou a múltipla e maternal suavidade do jade.

Vi os quadros de Arpad. Quem vê alguma coisa, absolutamente, alguma vez? Dizem os sábios, ou quem assim é chamado, que não usamos a vista senão de maneira deficiente e furtiva, e que continuamente nós reduzimos e atenuamos a faculdade de ver. Se não, a vida tornava-se insuportável. Por isso é que há certas miopias que são voluntárias; e há a cegueira que protege o coração; e há o método de imaginar, conservando a névoa do olhar do recém-nascido. Ver profundamente é um risco; a arte é um risco. Os quadros de Szenes são, muitas vezes, tão desprendidos e silenciosos, que têm apenas a relação com uma alma pré-natal, uma felicidade íntima e eterna. Ninguém ali habita – não há portadores de mensagens, não há heróis em acção. Há uma felicidade quase inumana, radiosa, indestrutível, como a da criança ainda defendida do presságio, do saber e do conformismo da morte. E sobre esse mistério da felicidade há a malaquite e o

pórfiro, e os veios da pedra – para quem apaga a força do
olhar e moderadamente vê o mundo e os homens.

28 de Abril de 1972.

O SENTIDO INTERIOR

«Nenhum dos vossos sábios resolveu esta simples indução de que a curva é a lei dos mundos materiais, e a recta a dos mundos espirituais; uma, a teoria das criações finitas, a outra, a teoria do infinito.» Quem assim discorre, de resto com o desmentido de intelectos menos oratórios, é Serafita, criatura misteriosa que inculca os seres humanos ao amor da criação; Serafita, uma das raras confidências de Balzac, que sintetiza o adeus do génio a tudo o que foi a sua inspiração decepcionante e perturbada.

Serafita tem, para Vieira da Silva, um significado. Uma das suas têmperas, executada em 1962, chama-se assim. Daqui podemos partir para o conceito de que a obra de Vieira da Silva é um longo amadurecimento para a virtude do silêncio e da solidão.

Falar em silêncio e solidão, num mundo tão agitado por correntes extravertidas, parece uma provocação. Assim é. Toda a condição do artista é uma provocação, porque hostiliza o cerco que lhe faz a palavra – a palavra que cultiva as imagens e simula poderes.

É um lugar-comum perfeitamente aceite que na obra de Vieira da Silva perduram as fórmulas dos azulejos de Lisboa. Não nos insurgimos contra os lugares-comuns; eles são sempre uma espécie de folclore do absoluto. Mas o as-

sunto atraí-nos como tudo o que é capaz de elaborar uma contradição.

Parece provado que os primitivos mosaicos, fossem de pedra ou esmalte, tinham um significado emblemático. Hesíodo e Homero contam que a frontaria dos templos e os vasos sagrados estavam decorados com emblemas que exprimiam a verdade generalizada através duma ideia de tipo colectivo. O emblema foi evoluindo dentro do seu carácter material que fixa o olhar, e foi aparentar-se com a pintura. A pintura é, através das suas regras técnicas e mágicas, ainda uma fabricação emblemática, um psico-cosmograma que não só projecta uma geometria do mundo, como atinge a representação do indivíduo como artesão de deuses pela execução duma imagem.

Nos azulejos do paço de Sintra encontramos muito patente essa carga emblemática decerto trazida na tradição grega e bizantina, até aos artesãos árabes. Mas sobretudo uma linguagem cifrada dentro do estilo mágico-técnico maçónico e que se inspira em religiões e preocupações sociais de facto reactivadas em diferentes eras da humanidade. Uma espécie de *mandala* que foi evoluindo até mesmo à esfera armilar, círculo que envolvem os tradicionais anéis concêntricos que se encontram na execução do *mandala*. No centro, o círculo, que encerra o emblema da divindade. A própria decoração da corda, que é como que a dignidade do estilo manuelino, é tradicional na delimitação da superfície consagrada ao *mandala*. Cada civilização tem a sua maneira de ser sagrada, de transformar a sua natureza primitiva numa tecnologia em que intervém a angústia peculiar do homem.

Quando se afirma que a obra de Vieira tem a influência dos azulejos de Lisboa, devemos reportar-nos a Sintra, pos-

sivelmente ao primeiro choque emblemático da sua infância. Os cisnes da famosa sala são o corpo duma legenda que nos escapa. Provavelmente o símbolo da Ordem do Cisne, com o colar que a representa. A guarnição de azulejos da sala dos cisnes é, na parede sul, imitada por uma pintura que simula os mesmos azulejos. Há nessa simulação algo que parece recuperar uma história perdida no tempo. Como agiria uma pessoa ao recordar uma cena que foi extremamente importante para ela? Fazia-a reflorir numa divisa, de preferência a materializá-la através duma cena de carácter menos confidencial do que a divisa em si mesma. Aí pode estar a ligação da obra de Vieira com a azulejaria, não de Lisboa, mas de Sintra; não com uma paisagem em uso, mas com a composição viva de todo um período da vida.

Prestemos uma particular atenção ao quadro intitulado *Movimento Óptico*. Aquele efeito da ondulação da paisagem que as crianças obtêm balançando-se levemente, quando a imobilidade as contraria, parece acontecer aqui. Essa enfermidade a que a criatura humana resiste e que se chama a corrupção da acção é particularmente sentida na idade mais tenra que o artista nunca esquece. Nos quadros de Vieira há continuamente descrita a atitude dum coração dividido entre um realismo intelectual e uma sensibilidade que o repele. Essa fuga constante perante uma ordem de valores hostis ao espírito, representados por volumes cuja composição atinge a sublimidade pela desintegração, não é mais do que o primeiro olhar da infância para quem as coisas são uma continuação que não se repete. *Jardim de Azulejos* em que cada tempo geométrico é transposto pelo emblema nele contido.

Como a própria pintura antiga e medieval inspirada na arte damasquinada e esmaltada dos emblemas, a obra de

Vieira da Silva possui esse carácter minucioso, de iniciação a outros domínios que ultrapassam o da pintura: é, como a divisa é também, uma similitude abreviada. Similitude com o conteúdo profundo do pensamento que absorveu infinitas ressonâncias e traços particulares dum povo e dum grupo; e que, pela condensação da moral colectiva, das ideias universais, consegue distinguir a sua permanente qualidade individual, a sua alma proporcional à criatura.

As cidades de Vieira são cidades proféticas? Há nelas algo de radiante e até de vitorioso. Se aceitarmos que a profecia tem como única base a própria imaginação, a obra de Vieira aparece-nos aqui como uma vasta e ordenada combinação de profecias; a sua gouache *Troglodytes* parece descrever o mundo granítico que construímos à custa de infinitas peregrinações na fome e no sofrimento. E *Paris*, tão bela como a face duma catedral – estará ela povoada de formas e harmonias que se desejam, ou de barreiras, sulcos e raízes que proíbem toda a acção viva?

Queixarmo-nos do mundo equivale a desistir dele. Na obra de Vieira da Silva não há um só lamento; há uma balaustrada cuja fórmula é recta, e, por cima da fórmula, uma águia que presume o carácter da actividade, da agilidade de espírito.

Em *O Estuário Azul*, deparamos com o mais admirável cálculo duma força pura que detém tempo e espaço. Tempo e espaço, proporções da matéria e que são designados naquela agitação sem movimento da panorâmica que invade quase todo o quadro. A posteridade não é temporal. Nos quadros de Vieira, na sua geometria, há a presença da posteridade.

Conheci Maria Helena Vieira da Silva em 1962, em Lisboa. Havia algo de natural na sua celebridade. Não como as vedetas, que se afeiçoam e servem a tudo o que as ilumina; mas uma grandeza sem ilusões, que é inútil comunicar aos outros e que até se observa vulgarmente como ingratidão. Um andar em unísono com o mundo, sem contudo estar de acordo com ele. Nenhuma extravagância, nenhuma levianidade no seu humor. Antes um fino espírito de quem não acha a terra bastante vasta para conter à distância os maldizentes daqueles que executam um trabalho sério.

Perante Vieira da Silva, mais uma vez observei que, nas pessoas em relação permanente com uma força interior que tudo penetra e absorve, existe uma certa aura cinzenta que as torna apagadas para o vulgar. Nenhuma retórica no semblante, nenhuma debilidade simpática ou grandeza de efeitos mágicos. Assim, o silêncio e a solidão como que envolvem essas pessoas, acorrentando-as à elementar opinião de que elas não reflectem o génio. É hoje muito comum, a título de se apostrofar os ídolos, pretender-se descobrir a improbabilidade da criatura de excepção através da sua dimensão mais aparente. É desse modo que uma amante de Goethe tem hoje mais auditório do que a própria obra do poeta. E a origem da fortuna do pai de Chateaubriand é propalada na intenção de manchar a sua alma; alma onde o estado de felicidade era de facto impuro, e portanto perturbado como criador, se é certo que só um estado de felicidade é um estado criador. De imediato, o que parece interessar numa pessoa é o seu demonismo, a sua tendência para o injusto. Quando tudo nela tende para a justiça, torna-se difícil prestar-lhe atenção, pois nela tudo é uniforme.

Diz Vieira da Silva que as pessoas não consideravam nela qualquer ângulo original; a sua sociabilidade parecia-lhes extremamente comum e em contradição com o talento que lhe reconheciam. O carácter introvertido, tratando-se de uma mulher, é assim analisado: «ela eleva-se para o que é superior e inclina-se para o que é inferior; ela é a irmã e a companheira da natureza inteira». Como a sua afectividade é menos mudável que o conteúdo do seu espírito, podem considerá-la em desacordo com a criação do seu espírito. E assim se instaura a solidão, resistência e prova duma adaptação superior.

Honrar aqueles que ensinam e que detêm o conhecimento foi outrora uma regra, um mandamento que está hoje parcialmente ofuscado. Parece que o ensino e a sabedoria de alguma coisa se tornaram numa espécie de ofensa e atraem o ressentimento. Mesmo nos mais pequenos detalhes da vida vive-se face à vingança; e a disposição do espírito para criar uma grande obra já não actua como exigência da civilização. Porém, continuará a haver raras pessoas que de facto no silêncio se dedicam a manter na ponta da lei essa exigência. Para que não sejamos privados de vista, pintam; para que não fiquemos surdos, compõem música.

Havia um antiquíssimo conselho que dizia que não se devem saudar os sábios nos lugares de promiscuidade; por isso talvez, no mundo promíscuo do nosso tempo, mal se honram os estudiosos e desviam-se os olhos quando eles se aproximam. O mundo tem sempre os seus ídolos, mas não deixa de dispensar um sentimento algo religioso àquilo que não é acessório do ídolo, ou seja, ao espírito.

Noite e Dia é um trabalho fascinante, assim como *Cânticos* o é igualmente. São cânticos salmódicos. Captamos neles aquelas palavras tão belas do *Eclesiastes*: «Que a todo o mo-

mento sejam brancos os teus vestidos.» Branco giz, branco lúcido, branco exaustivamente pensado, conduzido até à vereda de oiro do justo meio.

A obra de Vieira ocupa-se dessa tradição do *juste milieu*. É uma espécie de guião das qualidades humanas, a via direita que atravessa infinitos degraus e habituações. Um filósofo definiu a virtude como um estado permanente que resulta da prática. Isso é descrito nos quadros de Vieira da Silva: a aquisição de um costume através de repetições em que a alma acha por fim o seu *habitat*. Não é penoso o que é magistral; mas a mão do mestre executou muitas vezes o mesmo traço, e voltou a ele mil vezes até o espírito se render a apagar o orgulho da tentativa, para ingressar na modéstia do triunfo.

Como é o triunfo modesto? Sendo adquirido na disposição moral de se fazer dele um anjo, assim como dos ventos iracundos surgiam ideias protectoras. «Dos ventos produziram-se os anjos.» Do que é ameaçador e arrebatado nasceu a simples noção da beleza.

O carácter de Vieira da Silva é organizado, tende para uma composição infatigável, uma equilibrada distribuição de hábitos. Em geral, todo o artista preza o hábito na sua obra; talvez porque a mudança do hábito é o prenúncio da enfermidade, o que se define na obra de criação, antes de tudo, é o que nela há de regular.

No caso de Vieira da Silva, o campo da técnica adquire uma dimensão extremamente ampla. O esqueleto dum barco, um bosque de mastros, a torre dum transmissor de rádio, exemplos que Kandinsky usa para incluir a obra de engenharia no domínio da arte pura, são em Vieira minuciosas construções que obedecem a um pensamento filosófico. A sua

inteligência cogitativa e intuitiva é ainda enobrecida pela inteligência exercitada e feita hábito, a única inteligência em que a obra resplandece.

Houve um sábio que comparou a reflexão à oliveira e a intuição intelectual ao óleo que produz a chama; porém, a inteligência *hábito* é a lâmpada de vidro que, na sua transparência, recebe a luz. O artista tem que possuir estas três faculdades. A sua reflexão corresponde a um movimento da alma que se socorre da imaginação, para obter respostas às suas interrogações. Ela interroga as formas e as ideias que estão acumuladas na memória; e tanto as ideias particulares como as ideias universais se materializam na obra de arte.

O movimento rectilíneo é aquele em que a continuidade não tem possibilidade de se renovar indefinidamente; ele está fatalmente comprimido entre duas direcções. Compreendendo isto, compreendemos um aspecto importante dos quadros de Vieira da Silva. Aquele método de trabalho que tanto a caracteriza, linhas rectas entrecortadas, reduzidas a extenuantes interrupções, quer se trate de jogos, ruas ou roseirais, faz-nos pensar que: Vieira busca a renovação, a mudança como acidente, pois toda a mudança é um acidente. Considerando um famoso livro de física consagrado ao tempo, vemos que aí se recusa a formulação de uma linha ser formada de pontos. «É impossível – diz – que uma continuação seja feita de indivisíveis.» Na obra de Vieira da Silva há a refutação do que é divisível, ou, por outras palavras, do que é sujeito a qualquer forma de mortalidade. «Detesto tudo o que desaparece» – profere o Homem de Deus, observando a trajectória do Sol e da Lua. Ele considera que o desaparecer, no domínio das possibilidades, corresponde a uma frágil fixação da alma humana.

«Detesto tudo o que tem um horizonte finito» – parece dizer-nos Vieira. Por isso ela interrompe friamente o impulso do seu traço, limita-o à sua própria origem. Impede o desaparecimento duma linha noutra linha, delibera o seu fim para preservar a sua permanência.

Um rico perfeito é aquele que tudo dispensa. Uma arte perfeita tem que ver com a riqueza perfeita. A pintura, que durante séculos reflectiu o carácter do pintor, agora busca a perfeição no despojamento de tudo – da forma exterior da personalidade em primeiro lugar. Aquilo que afecta a essência, como seja a beleza ou um poder baseado no conhecimento, é banido na arte de pintar. Daí que muito surpreenda e até escandalize a expressão da arte do nosso tempo. Mas simplesmente ela procura desembaraçar-se da perfeição inerente às coisas em si e que turva a essência em si mesma. «Quem tenha necessidade de uma outra coisa exterior a si próprio, a fim de ela completar a sua essência, ou de um estado que afecte a sua essência, tal como a figura, a beleza ou qualquer outra coisa, ou então um estado que inclua alguma relação, como uma ciência, um estado de conhecimento, um poder ou um estado de autoridade, esse é um pobre que tem necessidade de adquirir.»¹ O artista captou este princípio, e pinta hoje com a mesma mão que traçou os caracteres indecifráveis no festim de Baltasar. Quando uma ideia se teatraliza por intermédio do acto criador, aparece a norma, aquilo que a faz popular.

Nos quadros de Vieira da Silva podemos observar um comportamento visionário dentro duma concretização absoluta.

¹ *Livro das Directivas e Advertências*, de Avicena.

Um tabuleiro de xadrez é um objecto dentro da representação da ordem universal, que por sua vez é um jogo inteligível em todos os seus pormenores, mas sem saída. A vontade particular do artista tende à renovação; a vontade universal é natureza realizada. A renovação não passa de aproximações à natureza realizada. Posto isto, a vontade particular e a vontade universal são uma só coisa; na obra de Vieira está contida a experiência de uma, assim como o conhecimento da outra.

Falar deste modo de um artista deve parecer insólito, mas falar deste modo da criação é tomado como lógico. Os artistas são vulgarmente considerados como uma espécie de pequenos magos capazes de obter o favor da semelhança da natureza. Esta semelhança, porém, é agora conforme a psique, ou porventura pretende definir uma estabilidade da alma, assimilando o interrupto ao eterno.

Conta Vieira da Silva quanto, aos cinco anos, a impressionou ver *Sonho de uma Noite de Verão*. A pantomima de príncipes e silvanos foi decerto o que motivou a ida de tão jovem espectadora ao teatro de Shakespeare. E quanta agudeza simples há em Shakespeare que uma criança entende e um adulto somente aprofunda! O diálogo das quatro fadas e de Titânia, como o reteve no campo da memória que é multiplicidade de inteligências? «Tirai às abelhas os dardos cheios de mel; recolhei os seus alvéolos embebidos de cera e fazei com ela archotes que acenderei na luz resplandecente do pirilampo.» E quando escutou: «Oh Helena, deusa, ninfa, perfeição divina!», como deve ter estremecido o coração de menina já proposto às imaginações que depois

desabrocharam na artista! Vieira diz que é preciso que um músico tenha muita força para tocar em surdina. Tudo o que se vive gloriosamente está em surdina na organização da alma da infância. Helena radiosa exclamando: «Como pode dizer-se que estou só, quando todo o mundo está aqui para contemplar-me?» E os alvéolos da colmeia, pinta-os um por um, amorosamente, e as tochas ardem com a sua luz azul e fosforescente que tão bem reteve e percebeu no *Sonho de uma Noite de Verão*.

É magnífico estar assim interessado na criação de alguém; dispensa a confissão e a biografia. Vieira nunca contou muitos factos da sua vida, talvez porque confia nos amigos para saberem evocá-los ao conhecê-la a ela. E como se conhece Vieira ou alguém neste mundo? Amando aquilo que se lhe assemelha, o seu mistério claro e oculto ao mesmo tempo.

A mim – o que me disse Vieira da Silva? Algo nas suas memórias parecia estar sempre debaixo de uma tensão, em suspenso; algo que era suavizado pela gratidão que há na lembrança de sofrimentos passados. «Bem-aventurado se pode chamar nesta vida quem tem dor que se suporte; pois, segundo parece, não se pode viver sem ela, assim como assim.» Estes lamentos de Bernardim Ribeiro são tão comuns aos portugueses, que nenhum há que neles não se espelhe. E desse modo, quando ele diz: «os danos de terra fraca, porque está em nosso poder deixá-la, não os podemos sofrer; os da outra, que não está em nós vedarmo-los, sofreremos como podemos» – vemos claro porque se emigra tão de vontade destas terras. Porque encontrando má terra, saímos dela sem saudade; mas desta não podemos, sem agonia.

Deixou Portugal Vieira da Silva por esperanças que as montanhas parecem cortar de um lado e conceder o mar pelo

outro. São assim os portugueses, curiosos do que a terra lhes proíbe e ansiosos do que o mar lhes promete. Eram assim.

Boas terras pisou a Vieira da Silva; escolheu-as decerto para que o contentamento andasse a par com o trabalho. Eu conheci em Lisboa, às Amoreiras, a casa de Maria Helena. Esse lugar das Amoreiras pode-se dizer que é lugar a que não bastam os olhos de quem o vê; é preciso contar a sua beleza e descrever os encantos que tem. Na casa, um fogão grande com arrimo de colunatas de pedra antiga. Parecia um altar no fundo de uma nave – e lá fora um sussurro de folhas, e o grito alvoroçado duma criança, e o vento do rio que a toda a parte sobe e reponta. Um vento que a Vieira pintou em qualquer tempo dos seus quadros, extremamente secreto e subtil. Um vento que soprou em Argos e que inspira os homens a alucinações, desejos de azar e de fortuna.

Na natureza tudo se imita e tende para o objecto mais distante a ser imitado. A obra de arte obedece ao impulso para imitar, tanto uma lei primitiva como a sua consumação. É circular o movimento do artista, o seu tempo não tem princípio nem fim. Em épocas muito afastadas umas das outras, deparamos com a mesma forma, o mesmo espaço imaginativo. Vieira diz: «Quero pintar o que não está lá, como se lá estivesse.» A força infinita encontra-se nesse movimento circular, movimento que está desprovido de qualquer violência. A violência produz um movimento finito.

Nalguma obra de arte pode existir a violência. Quando um corpo move outro, existe violência; há linhas que actuam como um corpo projectando-se contra outro que lhe oferece resistência. Cada corpo possui uma força própria, mas é uma força finita. A força infinita provém dum intellecto

eterno, circular. O movimento rectilíneo de Vieira da Silva é constantemente interceptado, o que significa que ela assim interrompe uma finitude. Tem a noção de que executa algo de finito, e recusa-se a limitar a direcção de um corpo, mesmo à custa de essa direcção se inscrever numa distância extraordinária.

Como disse Dora Vallier, em Vieira há contínuas linhas de rompimento que são projecções de força. De facto, são obstáculos à violência, a violência que sempre existe num impulso que tanto influencia como sofre influência de alguma coisa. A limpidez nasce dessa deliberada suspensão de movimento. A inteligência demove o movimento finito, operando como movimento circular na constante repetição da linha interceptada.

Disse-me um dia Arpad Szenes que uma mulher resiste melhor às vicissitudes do quotidiano, e por isso subsiste em precária esperança durante muito mais tempo. É disso exemplo Madame Curie, cujos primeiros passos no seu ofício de cientista em Paris foram, por assim dizer, assistidos por uma dieta de rabanetes. Monacal regime que nem mesmo era auxiliado pela mística duma norma de vida. Mas algo é imprescindível para a mulher – a pragmática do sentimento. Há de comum em mulheres como Marie Curie e Vieira da Silva o casamento com homens extraordinários. Pela afinidade das aptidões, interessaram em ambas a persistência da experiência científica e estética. Pela consciência que os homens têm de que são as operações definidas que fazem um ser humano ordenado em si mesmo e reconhecido como tal, eles podem conduzir as mulheres ao movimento definido que contribui para a conservação da terra, quer seja cientí-

fico ou estético. O triunfo da mulher tem o nome de amor. Nela, toda a multiplicidade parte do simples, e nela, em geral, não existe a hierarquia do intelecto. A sua essência forma-se na servidão do amor; servidão que não é um acidente, como no caso do senhor e do escravo, mas a sua própria existência. Por isso, um companheiro, um guia é tão importante para ela; só ele lhe comunica a ideia de criação e de missão.

Não concluímos aqui que a arte seja um sentimento; é uma especulação sobre o universo, assim como a filosofia. Ela pode ser incluída no grupo das ciências especulativas. A obra de Vieira da Silva é matemática e física e, naturalmente, metafísica.

Falando de um dos seus óleos, fora desta exposição, *A Pequena Comungante*, para além das linhas que sugerem os véus hirtos, atingimos a exactidão dum voto. A exactidão é aquilo para onde converge toda a visão complementar de Vieira – a sua visão pictural. Todos nós temos uma visão complementar da existência; gosto e vontade são, por assim dizer, o suporte da visão complementar da existência. Mas há algo como um meio diáfano que é a base da exactidão; esta, como a luz, é a própria cor do diáfano.

Existe em Vieira da Silva o entendimento do diáfano ilimitado. Nos seus quadros distingue-se a cor da luz. A cor, estando à superfície do corpo limitado, é menos representada do que a luz, enteléquia do diáfano ilimitado. O movimento qualitativo detém-se quando atinge a perfeição da qualidade para a qual se projecta. Parece que os pintores conhecem essa lei da física. Em Vieira da Silva observamos isto: o movimento é considerado pelo ponto de vista da sua fatalidade e é repentinamente consumado. Prolongando-o, ela sabe que não obterá senão uma nova dimensão da exi-

guidade. Portanto, ao truncar a linha em movimento, pretende a exactidão.

Em tempos, no princípio da Guerra de 14, quando Vieira vivia com a mãe e uma tia numa casa de campo, não sei se em Sintra, ela ouvia ler o *Apocalipse* à luz das velas. Nada menos conforme ao *Apocalipse* do que Sintra, com o seu arvoredo um pouco britânico, a sua quietude termal e a deliciosa elegância mourisca que lá subsiste. É Sintra uma Granada por acidente, e não por efeito da sensualidade. Se era em Sintra que Vieira da Silva ouvia o *Apocalipse*, em espanhol ainda para mais, bastava-lhe olhar da janela os muros cobertos de margaridas selvagens, para ter um antídoto da angústia debaixo dos olhos. Nada há de facto de apocalíptico nos seus quadros. São um exercício da razão, e não uma representação do indemonstrável. São produto dum intelecto activo, estreitamente ligado a uma sobrevivência da alma que condensa tempos, lugares e exortações profundas ao nível da revelação. Nada de oratório, simplesmente a obra dum espírito demonstrativo, ou seja, filosófico.

No entanto, aos seis anos de idade, uma paisagem pode substituir uma irmã que conta belos contos nos quais perpassam os fantasmas da admiração e da angústia. Os tempos eram lúgubres, os lugares tinham que receber a impressão dos tempos. Já não se via, como na época do príncipe Lichnowsky, um inglês a atirar laranjas para o cimo das chaminés do palácio árabe. Nos caminhos passavam os saloios tristes que ofereciam uma maçã como saudação. A pneumónica cobria de luto os tugúrios; um luto de pobres, que a fome ela própria alivia. Era bem a terra visitada pelo Childe-Harold, «onde a lei não protege a vida dos homens». Aquelas pedras

que pareciam despenhadas do céu, as cruzes, ou a lenda delas, que assinalavam crimes e não devoções, tudo isso podia confranger o coração duma criança para sempre. Como Childe, essa criança guardava já o presságio: «a cena mudará muitas vezes à sua volta, antes que a fadiga possa apaziguar a sua sede de viagens, antes que o seu coração se acalme e que a experiência o torne sábio».

Silêncio e experiência forjam-se nos lugares de infância. Quem disse que a adversidade é a primeira via do que é verdadeiro, conheceu Sintra no seu aspecto grandioso e funesto. Não são as paisagens inquietantes que fazem inquieto o coração. É este que as harmoniza com os seus próprios combates.

É provável que a educação de Vieira da Silva favorecesse a capacidade do seu espírito demonstrativo. Não tanto a educação plástica, como a educação mais penetrante, menos ambígua, do mundo de todos os dias. Pessoas, animais e plantas. O motivo por que Vieira da Silva raramente representa os seres do reino animal e vegetal, que muito ama, é porque o argumento oratório lhe é indiferente. A ideia pura é o que a seduz. Não precisa de partir de imagens sensíveis, porque a imaginação é o que a conduz ao sentido absoluto e oculto das coisas.

Esta bela exposição de *gouaches* resulta numa revelação em termos claros da passagem do sentido exterior do mundo para o seu sentido interior. Tomando como ponto de reflexão um dos quadros ao acaso, por exemplo, *A Água*, vemos que: não se trata de um símbolo imaginário, desprendido de contradição, mas sim da própria chave da contradição, uma solução impenetrável para a dialéctica do vulgar e capaz de

ser julgada como ímpia. De facto, é algo que nada tem que ver tanto com *mistério*, como com *verdade*.

Não é aqui o lugar de proceder a um exaustivo tratado sobre Vieira da Silva, nem eu sou a pessoa indicada para o fazer. Talvez que toda a interpretação duma obra corresponda a uma *tournure d'esprit*. Não podemos deixar de pensar nas palavras de Virgil Aldrich: «Falar muito acerca do significado das obras de arte sugere-nos que este significado se encontra nelas mesmas e é seu integrante. A interpretação não deverá então levar-nos mais além, para algo exterior a elas.» Mas deixa de pé a pergunta: «Que devemos procurar na obra de arte?» É certo que o material e o meio de o usar têm os seus próprios poderes de expressão, poderes que podem ofuscar a intenção, consciente ou inconsciente, de quem se serve deles. Parece que uma maneira *internalista* de analisar a obra de arte, destacando a importância da sua autonomia, é mais conforme com uma psicofísica da arte e com a sua filosofia. Há um versículo de Oseias que diz: «Nós não diremos mais à obra das nossas mãos: Tu és o nosso Deus.» Em toda a obra de arte, se ela é excelente, existe essa perplexidade. É este o tema básico da obra de Vieira. Apesar dos títulos poéticos de muitos dos seus quadros – também Beethoven pensou um dia dever pôr às suas composições títulos poéticos –, a obra está isolada da sua própria formulação. É uma experiência da solidão; algo que pertence ao espírito do indivíduo e cujo sedimento é eterno.

RETRATO

Nos retratos não há êxtase se não há coincidência entre a luz e a matéria. O duplo da pessoa só se encontra no êxtase, e é difícil que o retrato tenha outra coisa senão a máscara genética.

A Maria Helena, nos retratos, parece sempre diminuída, mesmo naqueles que a favorecem. Isto acontece porque ela não recebe a irradiação dos objectos, bloqueia-os com a sua própria irradiação. As coisas só existem na interferência que se fazem umas às outras; nos retratos, esse contacto não se multiplica, não alterna com a existência de tudo o que nos cerca. É só um fenómeno da luz e o fantasma da pessoa. Ela não está senão aparentemente no retrato; é o seu fantasma e, mais do que isso, é um mapa genealógico.

Acontece que os olhos que não herdámos, que eram dum antepassado, aparecem no nosso retrato. A linha da boca, a expressão sombria, o ar implorante, o gesto vistoso – tudo isso que não reconhecemos como nosso carácter é trazido por longos caminhos à face do retrato. Não há êxtase, há só narrativa. A glória do eu não está lá.

O retrato não pode senão fazer a história dos genes; a glória, não a consegue fixar.

Estou a decepcionar os leitores, porque eles não querem lógica; querem o que chamam o poema, que é a linguagem de adoração, hóstia dos antigos sentidos do tacto e do olfacto.

Gostam de banhar-se nesse lago da linguagem, como se rejuvenescessem nele; a linguagem, que confere sacerdócio à perigosa espécie que é o homem feliz, sem tática e sem pensamento.

Se querem que eu faça poemas, se ficam mais tranquilos assim, então um poema: Não posso vê-la no centro do mundo, uma mulher é o centro do mundo; o que ela cria não são afrontas e discursos, são reparações feitas à vida, urgências, meteoros, consolações. O homem faz tentativas duma obra, a mulher opera sem necessidade de completar alguma coisa. Ela é um ser completo, princípio e fim, lugar, caso, dispersão do conflito em que a própria morte se descreve, se anuncia.

Para além do retrato, aquela tarde no jardim de Yèvre, ou no *atelier*, ou na sala que parece abrir para um aquário onde balouçam plantas submarinas. A luz nas roseiras, a luz na chama do fogão, os pincéis como chamas que ardem, frias. Dizei-me o que é um poema, e eu digo-vos o que é a verdade. É um risco que se corre – só isso. É um passo de dentro da floresta para a clareira.

Quem fala em poetas solitários? Não os há. Se um operário trabalha oito horas com fios de cabelo dum relógio, e rodas dentadas, e agulhas, ponteiros, mecanismos leves como insectos, não direis que ele é um solitário. Também um poeta, um pintor, trabalham assim, e não são solitários por isso. Só que todo o trabalho precisa de concentração, de reverência, de paz. Não creio que precise de amor. O amor é uma forma de medo, se me entendeis. Senão, ficai-vos com o poema, hipnótico e confortável.

Porto, 14 de Julho de 1982.

UN PETIT MOT D'AMOUR,
SE ARPAD FOSSE POLONÊS

Tudo o que eu sei da Polónia é o que Balzac me sugere. A senhora Hauska num palácio que tem manchas de lama nos tapetes porque a neve, quando derrete, escorre até no coração das pessoas. Arpad, para mim, é um mapa da Polónia que Balzac visitou. Grandes planícies debaixo dum céu baixo e às vezes azul. Não se levanta um fio de erva dessa imensa terra; o rasto dos homens é apagado pela natureza. A semente foi lançada e germina debaixo do gelo, ou o trigo foi cortado e resta o seu calor à superfície, a sombra da sua memória. Arpad e a Polónia estão ligados para sempre. Pouso o olhar nos quadros e, como nas paisagens chinesas, desdobra-se até ao infinito a curva do mesmo rio, os acidentes do terreno que são os acidentes do homem. É como se alguém estivesse, invisível no interior do espaço, e o espaço torna-se visível por isso. O amor é o invisível no habitual.

Gólgota, 28 de Setembro de 1982.

UN PETIT MOT D'AMOUR

Arpad, para mim, é um mapa da Hungria. A grande planície cruzada pelo Tisza e os seus afluentes que parecem levar com eles as divagações dum cérebro imenso. As dunas, formadas pelas rejeições arenosas do Danúbio, têm essa cor pálida e deslumbrante. Os vastos espaços de aluvião, inundados, dum verde sensual, como o dos abismos que se fecharam. Arpad e a Hungria estão ligados para sempre. Pouso o olhar nos quadros dele e vejo a fita maravilhosa da Grande Planície, os lagos absorvidos pelos poros da terra; e também a *puszta* onde o visitante espera ver ainda correr no horizonte uma fila de cavalos selvagens. O vento desloca as dunas como um pintor refaz os seus desenhos. E é esse movimento constante da duna que se inventa, se levanta, cresce e morre, que Arpad interpreta. Os acidentes da duna são os acidentes do homem. É como se alguém estivesse no interior desse espaço que se altera e que não se fixa; o espaço torna-se visível porque o invisível se reconhece.

O amor é o invisível no habitual.

Porto, 29 de Setembro de 1982.

OS RETRATOS DE MARIA HELENA

A decisão é um estado singular. Hoje entendo que tão forte ânimo há em ser monge como ser artista. Nos dois casos se economizam paixões e se merecem rigorosas advertências. Quem sabe o que são críticos sabe o que são sermões; tanto de glória como de trevas.

Nós, hoje, que mudamos ligeiramente de profissão e do espírito que lhe é preciso, não sabemos o que era dantes fazer um voto para toda a vida. Sabem-no só os que, de repente, se amarram às artes e deixam tudo para as venerar e seguir. Mas «*Si los riesgos del mar considerara, / ninguno se embarcara*», como diz Madre Juana de la Cruz, em ponderada meditação e não mesquinha poesia.

Vemos aqui um contador de sentimentos, que é o mesmo que um religioso das paixões; só que estas, ao amadurecer, se tornam confiadas e não turbulentas. Os retratos de Maria Helena por Arpad o dizem. São primeiro difusos, depois duma sinceridade absorta, algo de cruel na fidelidade, como o amor exige. São belos ou elegantes, conforme as horas, os encontros, a lucidez, a melancolia. Nunca são iguais, nem pedem lições ao temperamento, liturgia ao gosto.

Eu direi que o pudor é um movimento de escusa para que os sentidos não estorvem muito. Há pudor no gênio, cuja obra tem que ter primordial figura; há provocação no talento, que se basta em beber na convivência os seus espaços.

Um é tempo de cela, outro de corte; o primeiro tem o carácter terrível do carisma, do juramento, da união somática com a terra e Deus, de que ela é sinal para cancelar os nossos silêncios. O segundo não tem carácter, tem só tendências.

Os retratos de Arpad, às vezes tão subtis mas nunca íntimos, para não deixar a intimidade tornar-se uma operação da vaidade, contam a história dum casal extremamente completo no seu ajustamento psicológico, na gratidão da sua ligação, que é onde o amor é forte. A maneira de posar, de inclinar a cabeça, traduz gratidão; assim como a maneira de desenhar um ombro ligeiramente curvo e preso à memória duma carícia, é também gratidão. Que dizer mais? Os retratos são sempre obra duma etiqueta. Nem todo o artista é cortês; sobretudo quando é menor de idade, Eros e não Hermes Trimegisto, a cortesia não é propriedade duma tentação, nem um risco, nem até um exorcismo. Só o saber de Hermes pode conceber a cortesia como uma forma de afecto civilizado, com os seus cânones, territórios lavrados e não estéreis como são os cumprimentos, as atitudes quiméricas em forma de prestígio que se deseja aos outros.

Para Arpad o retrato simboliza uma visão moderna da natureza. Algo como uma estética visionária, uma forma de pensar em quem se ama sem lhe revelar completamente a identidade. Deixando-o na doce tradição suficiente sem lhe detalhar a noção capital de personalidade. Um platonismo hermético, é a realidade do retrato.

Digamos ainda que o retrato, entregue a uma criança que o modele e pretenda conceber, é um obstáculo. Decerto o corrompe e desfigura, e maltrata, porque vê nele um objecto desfavorável ao seu expediente para viver sem entrave e sem compromisso. Porém, para Arpad, como Hermes, que

é o génio da transmutação, o retrato é a lei, o pensamento, a qualidade universal; não o colapso com o outro, não a enfermidade do amor contra o que se imita e não se cumpre.

Se quiseram que eu falasse do retrato, aí têm. Em tudo se deve buscar conhecimento e não reconhecimento. Esta é a maneira como pinta Arpad os retratos de Maria Helena. A maneira justa.

Porto, 17 de Abril de 1984.

A PEQUENA SEREIA

Pela manhã, recebe o fulgor verde do castanheiro que desperta, a *Pequena Sereia*, de Maria Helena. Ela é Maria Helena, vestida de púrpura, como os mares decretam. Ela é a profecia e o risco; a *Primavera* de Botticelli antes de sair das águas em concha aberta.

Porque escreveu com tinta multicolor os versos de Camões, a grande artista? Porque as peripécias passadas pelo poeta sempre as continua alguém dotado de maravilhas novas. «A tão diversos ventos dando as velas, / Que grandes escrituras que deixaram!» Estes versos podiam ser insígnias deste quadro da *Pequena Sereia*. Podia ser ela, nau rosada, movida pelas tempestades, incerta de se é castigo ou azar toda a tormenta que à sua roda ruge.

Eu vejo a Sereia a todas as horas do dia. Uma vez, sorridente quase, penteados os cabelos, quase preparados para a trança escolar; quase pronta a sair do quarto e tomar as primeiras letras no jardim da infância. Mas o sol derrete e se apaga um pouco, e a Sereia reconsidera e cresce, torna-se mulher, veste de sangue a lapidar figura, que é búzio perdido, eremita sem eremitério, peixe tropical com olhos assombrados. A sereia não é a mesma. E quanto mais o dia se adianta, quanto mais ele se despe de promessas, mais ela se aproxima da terra camoniana, que foi voz e experto peito; que foi alta piedade a que os montes respondiam. «Ó doce e amado

esposo sem quem não quis Amor que viver possa, porque is aventurar ao mar iroso essa vida que é minha e não é vossa? Como, por um caminho duvidoso, vos esquece a afeição tão doce nossa? Nosso amor, nosso vão contentamento, quereis que com as velas leve o vento?» Agora a Sereia canta desta maneira; e um rasto de luto a prende à tela, e ela é mulher «de amor e de piedosa humanidade». Ela é, já não a pequena Sereia, mas outra espécie que no céu primeiro habita e aí tem o olhar da pequena Sereia.

Quando a sombra sobe à janela, furtiva como um ladrão de quadros, desaparece a imagem da Sereia; só fica o trajecto dela no mar profundo; e do mar fica o ressoar das ondas, e não a água; e as lágrimas de areia trespassadas; e um embandeirado de versos que as unem, fazendo delas um colar para a Sereia ausente.

Os quadros como este são verdades que os enganos da terra têm suspensos. Que à «necessidade aborrecida» põem cobro, com ser pintados, como recados que a gente recebe, pondo os olhos no espaço, comovido o coração que nos falta em tantas das horas da vida.

Espero a volta da Pequena Sereia na manhã que se aproxima. Às vezes, se a portada da janela está entreaberta, uma claridade a toma, como se fosse um berço, e ela parece-me que ri. Como uma Sereia pequena pode rir: como um suspiro do mar ferido do seu mover eterno.

Porto, 13 de Maio de 1986.

[O PRÉMIO]

O prémio concedido a Vieira da Silva em 19 de Novembro passado, o Prémio Florence-Gould, uma grande senhora do mecenato francês, nada acrescenta à glória da pintora. Ela própria o soube exprimir, com a firmeza de espírito que lhe é peculiar, dizendo que tem hoje falta de tempo e não de dinheiro.

Mas o que impressiona na reportagem do acontecimento é a maneira como Vieira da Silva é vista: «*petite bonne femme timide et effacée*»; é como a trata a jornalista encarregada da notícia no *Figaro Magazine*. Cinquenta anos de colóquio parisiense, em que Vieira da Silva trabalha com uma persistência severa, em que, ao adoptar a nacionalidade francesa, se recomenda a uma civilização do espírito, afinal são rematados com uma banalidade e um chorrilho de asneiras. Porque Vieira da Silva não é uma «mulherzinha tímida e apagada». É uma aristocrata do melhor brilho que é o discreto porte dos seus dons. Quem não diferencia a reserva, muitas vezes sacrifício do orgulho, da timidez, não tem nada que fazer reportagem e não tem sequer que intitular-se jornalista. Lá, como cá, há uma vulgaridade que se faz passar por discurso incisivo. Ao citar a frase de Vieira da Silva «é preciso que um músico tenha muita força para tocar baixinho», afinal ela inteira fica retratada. O que é senão tocar de maneira deliciosa e magistral essa presença que pode parecer tímida e

contém toda a energia do mundo? «*Petite bonne femme*»! — uma mulher que, sendo afortunada e possuindo o gosto da *toilette* dos azuis em registo de tons, como um fio musical, se veste obscuramente porque vive em geral no meio de gente que é pobre de ganhos, que tem difícil começo nas artes, que habita mais nas mansardas do que nos estúdios do Marais.

Eu penso se vale realmente a pena deixar a pátria e receber a coroa do génio em condições óptimas, se perdemos a identificação, a gente que nos entende e decifra ao primeiro olhar, e que nos paga logo com o seu certo juízo: «Esta é dos nossos.» Porque em Portugal, a timidez, sabe-se que é acanhamento e insuficiência; e a discrição, paciência nobre. E sabe-se mais que é preciso ter lata para tratar de «mulherzinha» uma pessoa como Maria Helena Vieira da Silva. Ao menos, dá-se melhor tratamento a quem traz ao peito a Legião de Honra. Ou será que a Legião de Honra é como o Hábito de Cristo aqui era no século XVIII: uma forma de pagar aos criados e que eles ostentavam quando serviam à mesa ministros e embaixadores?

«LUZ – PORTUGAL»
DE ARPAD SZENES

Primeiro o Jardim Gulbenkian, uma arte inglesa de botânica em movimento. Os lilases desabrocharam e inclinam os cachos perfumados, pálidos à luz da tarde. É um intróito para a exposição de Arpad Szenes, que se inaugurou a 11 de Maio e traz com ela as areias das praias de Portugal, doces e coalhadas de vieiras, a concha vieira que é a chave de todos os quadros expostos.

Maria Helena está presente. Depois de uma estadia meio incógnita num hotel perto da Gulbenkian, ela aparece com o seu ar de grande viajante sem pressa e que os desprevenidos acham timidez. Não é tímida; longe disso. Recebe as homenagens com a suavidade de uma rainha; sem orgulho, com alguma culpa por reinar acima dos admiradores. Está maravilhosamente só no meio da sua corte que ela não deseja e que quase a desanima.

Muita gente conhecida, mulheres e homens das artes. Sommer Ribeiro conduz o Presidente da República e Maria Helena sorri abertamente; mas os olhos nunca riem, são ausentes como o mar nas praias de Arpad.

A pintura de Arpad Szenes, «pintura em surdina», como lhe chamou José-Augusto França, numa das suas melhores definições, tem muito da *puszta* húngara que, evidentemente, os críticos não conhecem. Inventam-lhe uma trajetória pelo Oriente quando o que há é a imensa planície pastoral,

onde os homens e os rebanhos se perdem devorados e devoradores da terra abundante, da terra ossada e póxide ao mesmo tempo.

Reencontrar Arpad é um bom presságio. Os retratos dele, feitos por Ursula Zangger, são obras-primas de fotografia. Arpad tem o conteúdo feliz dum bom modelo e o rosto dele exprime sempre um doce contentamento, não se sabe se pela obra produzida se por todo ele, homem e artista. «Há muita coisa estranha perante ele. Jardins...» Há pessoas que têm um jardim nas veias onde correm profundos segredos dos jardins. Sementes que não desabrocharam, lágrimas que não subiram à luz do dia; pedras que não floriram. Coisas assim, não sei se infinitamente tristes. A arte é feita de tesouros de sofrimento. Raros são, como Orestes, aqueles que os aproveitam e os amam.

ATELIER BOULEVARD SAINT-JACQUES

Um azul em que se combinam uns rosas fugidios, pequenos brincos de pensamento que a juventude usa, é o que se descreve no *Atelier Boulevard Saint-Jacques*. Pintado de memória, como tudo o que é importante numa vida. Pintado no seguimento dum retrato escuro em que se prendem aos cabelos os livros nas estantes; essa teia de livros que acompanha uma vida, estradas precoces do conhecimento.

O *atelier* era um lar. Em volta dele nasciam todas as manhãs as frutas matinais; a caixa das maçãs resplandecia com as *golden* de cor marina. Havia decerto numa prateleira a compota de *mirabelles*. Era doce olhar a rua e os passeios em que a gente fazia, como num fluvial passeio, a canoagem das provisões. Mulheres da rua, artistas e crianças, algum mendigo. O Boulevard Saint-Jacques tinha um astro popular, menos que o sol, a velar por ele. Não aquecia, não brilhava; por isso o *atelier* tem esse escuro do destino que sobra ao coração e não deu ainda flor.

O *atelier* era um mundo. A ele chegavam os amigos, cartas e recados apareciam no tapete, e de joelhos estava a musa das ambições profundas. Reparai como respira, como um pulmão com cavidades para lá das quais há um espaço estelar e sem estrelas. Estão tão longe que não se podem juntar; é uma treva deliciosa a da esperança sem sonhos.

O *atelier* era um lírio, que os há negros, roxos, de azul de tinta. Há lírios que são letras da primeira idade; que são escritos como um hieróglifo; que ficam no fundo da memória, onde se abrem uns alçapões como sobre a água dum rio que ninguém sabe onde corre. Mas algo do Sena corre em todo o artista que pinta Paris. Algo da Passerelle des Arts, dos seus feixes de ferro, está no *Atelier Saint-Jacques*. Alguma coisa duma arquitectura severa, uma forma de produzir um amor referido ao amor e não aos seus objectos.

O *atelier* era um tempo e outro tempo, como se diz na Bíblia. Porque se diz na Bíblia «um tempo e outro tempo»? Porque havia de falar assim um profeta louco de piedade e de indignação? Porque *um tempo* é o que se vive, outro é o que se não domina já, nem com o braço nem com o pensamento. Outro tempo é a morte. O *atelier* Saint-Jacques tem a experiência duma solidão com milénios de viagem; o Boulevard Saint-Jacques foi um passo nessa caminhada, e ali está, como um luto fundamental ao coração humano. Sem ele, a ave não canta e o artista não cria. Sem ele não há dor bastante para se ser artista.

O *atelier* era *Les chemins et les rencontres* como os descreve Hofmannsthal: «*un salut c'est une chose sans limites*». O *atelier* é uma saudação, como a que produziu a *Vita Nuova* de Dante. E nós falamos: o gesto dum pintor ao pintar, é um gesto sem impaciência. E isso que ele ensina, o amor é isso.

Disse-me uma dia que queria sempre que a tratassem por Maria Helena. Todos a chamavam *Vieira* e chamam, para abreviar o título conferido pela posteridade. Mas Maria Helena soava mais próximo, era mais doce como companhia, indício de parentesco que deixou de se abordar. «Bicho» era privilégio de quem lhe conhecia as longas artes do sentimento, a candura da investidura no matrimónio. Mas Maria Helena ficava fora disso tudo. Era quase um presságio de irmandade a ser professada.

Era certo que Maria Helena estava a morrer. Tinha pressa em terminar os quadros ainda em acabamento. A obra, que ia sobreviver-lhe, merecia-lhe esse escrúpulo quase frio, de tão justo. Nem sei quando foi que a vi a última vez, e pareceu-me, dessa vez, um pouco amarga. Intrigas que já envolvem um fúnebre conselho? Não sei. Pareceu-me amarga mas nunca desleal. Era a pessoa mais fiel que eu conheci; quando se tratava de vida ou de morte, do essencial, em suma, ela estava presente, extremosa e paciente.

Para ela, que conheceu a mendicidade dos artistas do após-guerra, esta época de lucros fabulosos, de orquestração de caixas registadoras instaladas no *atelier* de qualquer um, devia parecer imoderada e quase babilónica. Ela que não se vestia com luxo porque receava escandalizar os amigos pobres, que eram muitos; ela que tinha uma colecção de casacos

de alta-costura pendurados nos armários e os mostrava como coisas raras, os arminhos que só se usam em dias de representação e não de simples abundância; ela que era tímida na grandeza para não ser vulgar no orgulho! Maria Helena.

Pediram-me declarações mais ou menos elegíacas quando Maria Helena morreu. Mas que dizer de quem não pertence ao consumo das relações de profissão e de estatuto social? Que dizer do que se desconhece profundamente e mal nos interessa até como conhecimento profundo? Isso é destinado a uma obra que se escreva ou pinte. Não à sensibilidade, que não se mede com nada do que é efêmero ou do que pareça durável.

Eu escrevi um dia numa dedicatória a outra grande artista: «fomos feitas para nos admirarmos mutuamente e não para ser amigas». Com Maria Helena, não sei. Talvez eu não a admire ao ponto de prescindir desse laço fundamental da vida que é a amizade. O que se admira corta-nos as asas para o entendimento do afecto. Maria Helena nasceu em Lisboa no dia de Santo António. Todos os anos eu me lembrava de como há entre mim e o Santo esse tipo de amizade a que o culto é estranho. Ele é e nós somos, mas ligados por uma constância moral a que não afluem sentimentos justificados por valores humanos.

Uma pessoa morre sem filhos e raramente há lágrimas sobre a sua cova. Mas há uma espécie de embriaguez da separação que faz chorar os estranhos. Outra coisa é a orfandade que se repete quando alguém, com divinos traços do bem e do mal, nos contempla de longe. Não podemos mais acercar-nos; nem desfazer passos, agradecer favores, fazer pa-rar graças, nomear fastos, recrutar memórias, alterar palavras, reaver conselhos, produzir sorrisos, alistar pensamentos,

cuidar das almas que rolaram mortificadas até ficar lisas e brilhantes. Não é o mérito que nos enobrece; é a indiferença que nos vai servindo de auréola.

Comia-se bem em casa de Maria Helena. Casa onde se come bem é casa calorosa. Não vem a comida da *pizzeria*, nem a tarte da pastelaria, nem o vinho do bar em frente. Tudo recebe a bênção da cozinheira que lida com canela e pimenta como se fosse precaução de quiromante. Mas tudo se perdeu num fumo de espécies, saudações de quem chega e parte, telefone que chama, chuva que alaga o jardinzinho e onde a gata salta, mimosa de se ver molhada. Como é que certas coisas desaparecem quando nem tinham começado? Eu devia ter voltado à Maréchalerie e não ser tudo tão fútil como nos romances de cavalaria, que tão depressa parecem grandiosos de brio e logo passam mouros e cristãos e já não se vê no horizonte o seu estandarte.

Os quadros de Maria Helena são como estandartes. Azuis, como estandartes. As mais belas flâmulas são azuis, as que têm melhores sinais, barras, guantes, tarjas. Havia um na Maréchalerie que me lembrava sempre um desfile triunfal, a coroação dum rei sicambro com veludo e círios; era um quadro enorme e estava por acabar. Um estandarte que se destinou a um efeito autárquico, não sei o que sucedeu depois.

Maria Helena era uma personagem ideal de Lewis Carroll. Sabia crescer e fazer-se pequenina, e o seu lado britânico não é muito acentuado, mas existe. Ela própria me dizia que eu podia ser inglesa. Se não me conhecesse diria que eu era inglesa. Parece leviano falar assim, mas nos enterros as conversas são propositadamente levianas, a salvar a alma da procuração da morte. Eu vejo-me, como inglesa, junto ao caixão da

Maria Helena coberto com a bandeira francesa, e a chuva abençoada a cair, e eu munida dum dos meus trinta e dois guarda-chuvas, com cabeça de cavalo, de pato, de *bulldog*, de zuavo e de cana-da-índia. Vejo que não estamos mortos, nem eu nem ela, nem o Cesariny, que tem tanto humor como nós e sabe, como nós próprias, que o humor é um xeque-mate, ou morte ao rei, ao destino de cada um.

Além disso, não fazemos declarações meditabundas, sabendo que todos somos mortais. Na maior parte dos casos o que prende os vivos aos mortos não é a gratidão nem o amor, mas o medo que temos da sua vingança. Mas só podemos vingar-nos duma coisa: de não termos sido amados. Maria Helena foi amada: pelo Arpad, pela Rosário, por figuras poéticas e datadas que eu não conheci. Cortejo de sombras que a precederam ou que, sem ela, o serão mais ainda. Bela senhora, que o céu te dê o azul que emigrou da tua paleta! O génio não é tema para um drama.

MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA

Foi há muito tempo. Já Maria Helena era célebre e eu quase uma estreante ainda. Devo confessar que a música e a pintura não me interessaram muito. Mas foi um sonho que me fez conhecer o meu destino nas letras, um sonho que tinha que ver com a pintura. O que me foi dado viver nesse sonho foi o seguinte: eu estava diante dum pesado portão fechado que eu tentava abrir juntando para isso todas as minhas forças; quando consegui o bastante para passar para o outro lado, deparei com um quadro que ocupava toda a área do portão. Os tons eram escuros mas destacavam-se os guerreiros com as suas armaduras. Era um combate onde não era possível distinguir quem era parceiro ou inimigo. Acordei e pensei que seria pintora, o sonho seria uma premonição.

Depois as coisas desenrolaram-se diferentemente, mas ainda hoje o sonho permanece nítido, como se o tivesse sonhado agora. O tumulto da batalha lá está, quase posso ouvir o choque das armas. O quadro é ainda uma alegoria que precisa de decifração. Quando conheci a Maria Helena tive a impressão, em que as palavras não têm lugar, de que ela era parte dessa decifração.

Uma mulher de rosto agudo e grande olhos sempre muito abertos; pareciam estar sempre a interrogar as coisas e as pessoas. Um rosto de grande ave das montanhas, duma beleza austera como raramente se vê nas mulheres. Ela não gos-

tava das mulheres tal como são descritas e pintadas pelos homens. Nem feéricas, nem virginais, nem acusadoras. Não lhe parecia que isso correspondesse à realidade. Ria-se com prazer quando as ouvia, e o que melhor recorde da Maria Helena é esse riso e a maneira de se embrulhar num xaile, uma maneira de quem se aconchega num abraço e não de quem tem frio. Tinha um sentido teatral da presença humana na terra: a maquilhagem era invisível, o luxo era invisível. Mas o que resultava era um prodígio de efeito, de sortilégio simples, sem provocação, sem intenção nenhuma além da de se sentir confortável.

Uma mulher é muito difícil de descrever. Até porque nunca foi observada senão como matéria clínica ou objecto de prazer, ou auxiliar de trabalho. Para lá disso, é um deserto completamente inseguro na sua forma, como os desertos são quando neles sopra o vento. O recenseamento da mulher-artista na escala dos valores fez-se muito tarde. Provavelmente as suas aptidões criadoras, que não fossem as da fertilidade, eram relacionadas com a magia. Diz Goethe: «Aquilo que eu sei correctamente, sei-o só para mim mesmo. Uma palavra que se expressa é raramente estimulante. As mais das vezes suscita contradição, paralisação, estancamento.» Portanto, quando se fala das mulheres, é sabido que não se chega a nenhum consenso. Teríamos que compreender a sua origem, o que é impossível, para poder seguir um trajecto e perceber as intenções. Além de que «com o saber cresce a dúvida», como disse ainda Goethe.

A mulher explica-se pela heresia. Vieira da Silva é a mulher que teremos que explicar pela heresia. Heresia na arte, no sentido da vida, nos profundos tempos da Natureza, dos quais não há memória nem oral nem escrita.

Todos os artistas, descobridores e poetas são hereges compulsivos. Eles carregam um cadastro de contradição, de erudição perigosa porque não se adapta à estabilidade das coisas. Os velhos erros são preferidos com toda a sua nefasta ordem prática, são preferíveis às novas verdades. A pintura de Vieira da Silva pertence à ciência das novas verdades. Ciência do conhecimento universal, que é como dizer o saber abstracto.

Maria Helena nunca quis ser figurativa. Dizia ela que, se fosse uma pintora figurativa, pintava pessoas como eu, pequenas, figuras de enxame, de colmeia, certamente. Laboriosas e determinadas, para quem o mundo não é um segredo nem um problema. O trabalho basta-lhes, todo o conhecimento é aplicado à acção. Estou a completar o pensamento de Maria Helena; o pensamento captado nas suas «bibliotecas» como se fossem um jardim da sabedoria. Não é por acaso que a árvore do saber do Bem e do Mal é situada num jardim. As bibliotecas são o jardim da sabedoria e nele vagueia o espírito de Vieira da Silva.

Às vezes íamos jantar ao *atelier* de Paris. A grande mesa acolhedora, a refeição abundante que a Rosário trazia como um prato de oferendas, criava uma calorosa confiança entre todos. Maria Helena, embrulhada nos seus xailes azuis, violeta, magenta, tinha um ar um pouco surpreendido. Sempre lhe achei esse ar surpreendido que me intimidava. Que esperava de mim? Era evidente que ela esperava qualquer coisa, uma revelação, uma palavra que pertencesse ao Génesis e ficasse dispersa pelo vento pelos lugares da terra. Era claro que se eu lhe dissesse, como diz o Génesis, que a mulher foi criada duma costela de Adão (do flanco de Adão, mais propriamente), Maria Helena se ria até às lágrimas. Ela ria-se

assim, como ninguém sabia rir-se, com coisas que ela achava cheias de humor e como um vinho velho e reputado como precioso, e que ao ser aberta a garrafa se vê que não passa de vinagre. O néctar da sabedoria não passa de vinagre muitas vezes. Ela saboreava a heresia como um vinho fino que nunca embriaga.

Para compreendermos Maria Helena Vieira da Silva temos que começar pelo livro de Theodor Reik, *A Criação da Mulher*. É um livro elegantíssimo, como na sua essência era Maria Helena. «O mito e o mistério de Eva» aplica-se soberbamente a Maria Helena. Os primeiros mitos foram feitos pela gente masculina, é um facto assente. E também é um facto assente que a explicação da mulher pressupõe uma audiência masculina. A mulher não se interessa em imaginar, ela sabe. Quando pinta não o faz da mesma maneira que um pintor o faria. Para o homem, a palavra criar tem um sentido realista, é dar forma a alguma coisa. Para a mulher, não existe a noção de criação, ela está dentro do mistério, faz parte dele. Devo confessar que quando uma mulher é artista não quer dizer que é impelida pelo desejo de criar, mas de espiar o conteúdo da criação. É o que se chama uma espia de Deus.

A maneira elegante de ser é profundamente e unicamente feminina. Maria Helena amava muito o marido, Arpad Szenes. Amava-o duma forma elegante, que só é próprio duma mulher. Como se fizesse parte da obra de Deus, nesse amor há sempre um segredo, como o segredo da criação. Depois que Arpad morreu, Maria Helena via numa mancha da parede do quarto a aparição do marido. A sua companhia não se tinha esgotado, era-lhe enviada, assumia o seu significado na mancha da parede. Maria Helena não acre-

ditava na eternidade da alma; mas o amor conduzia-a no sentido duma candura primitiva em que tudo é verdadeiro segundo o começo e o fim.

Da parte de Arpad eu sentia sempre um ciúme latente, ainda que cheio de graça e dignidade. Chamava-lhe «Bicho», como todos sabem. *Bicho* era para Arpad um nome carinhoso atribuído a todo o movimento condicionado; como as carrocinhas dos lavradores do Alto-Minho, os ciclistas, as crianças à beira da estrada, as vendedeiras nos caminhos, que vendiam batatas e grandes ramos de cenouras ainda frescas da terra donde tinham sido arrancadas. Mas *Bicho* era sobretudo Maria Helena; ele sabia dela coisas extraordinárias que se transformaram em pincéis, em telas pintadas, em génio demonstrado. «Bicho» é o contrário dessa natureza absoluta da mulher no Paraíso que Milton descreve: «Ela parecia nela própria tão absoluta e tão completa...» Uma sombra de inveja estende-se sobre estas palavras do poeta.

Maria Helena personifica a Eva antes da criação de Adão. Vamos supor que Eva já existia antes que Adão fosse criado do barro e que por isso o segredo da criação não se põe para ela.

Não privei muito com Vieira da Silva. Alguns encontros em Paris e em Portugal, o bastante para termos uma da outra uma informação sem conflito. Ela tinha como eu a imaginação vertiginosa, o que se pode chamar a imaginação do mal a que a arte serve de armistício. Em pessoas assim toda a guerra é impossível. Arpad disse-me que gostaria de ter tido filhos; mas entre ele e Maria Helena não havia espaço para crianças. As promessas, os sofrimentos, as glórias que viviam em união profunda, impediam que se separassem para a tarefa de pai e mãe. Eram uma forma de júbilo de noivado que se alonga pela vida fora até à morte.

Com o triunfo (que para Maria Helena tinha um pouco de injustiça para com os outros pintores ignorados) apareceu um orgulho que parecia quase infantil. Um dia em que tínhamos agendado um encontro, Maria Helena e Arpad tinham que jantar no Ritz com o ministro da Cultura, penso eu. Ela sentia nessa opção exigida pelo protocolo qualquer coisa que lhe desagradava. A Rosário foi connosco e mais alguém passar um bocado no velho café de La Coupole e eu vi como a Rosário se condoía da situação, ao mesmo tempo que as honras dispensadas a Maria Helena lhe davam prazer. Não sei o que é feito da Rosário, fiel, calada, que vinha sentar-se por último no extremo da mesa e parecia não ter ouvidos para as conversas. Um dia comprou um casaco com gola de *vison*, e a era da prosperidade ficou marcada por isso.

Maria Helena talvez se vestisse na Chanel, mas não havia informações sobre qualquer prodigalidade. Era severa com ela própria até parecer tímida. Mas não era tímida. Lia muito, dizia que deixava de pintar quando recebia os meus livros. Mas tinha grandes confidências com García Márquez, ao correr duma leitura que sabe a férias e a sol de praia. Admiro-me como sei tantas pequenas coisas sobre Maria Helena Vieira da Silva. Coisas que ela não me disse nunca, preferindo ser uma personagem inventada por mim. Fazia questão disso. Há cicatrizes que nunca desaparecem e que podem aparecer como qualquer coisa que nos desfêia se as descobrirmos mesmo que seja por as julgarmos inofensivas para o gosto e a simpatia por nós mesmos.

Não sei se fizeram bem em chamar-me para falar de Vieira da Silva. Quem eu conheci foi a Maria Helena, como ela gostava que lhe chamassem. Uma mulher especial, com ondas de humor e de desprendimento que parece loucura e

é só um atavismo, uma marca de nascença, uma forma de génio, a única forma de génio que existe. Existia em Leonardo da Vinci, ingrato, o contrário do sentimental, secreto como um punho e leal para o seu ofício. Ficava deitado num campo a observar os insectos e as ervas, pesado do encargo de ter alma, que é uma coisa difusa e cruel, que não é dado a todos ter.

Lembro-me da Maria Helena ao lado daquela salamandra no *atelier* e que ela alimentava com prospectos, anúncios, papéis que vinham no correio e que ela achava um desperdício. Tinha um sentido da economia que era de rico. Só os ricos sabem ser económicos, os artistas sabem de ser artistas e de esbanjar o que sabem – o talento e a arte.

Lembro-me dum homem rico do Porto que ia pela rua com um amigo ao lado, um artista. E abeirando-se deles um mendigo, o artista meteu a mão no bolso e, sem contar as moedas nem saber o valor delas, deu tudo o que tinha. O amigo disse:

– Quando for rico, você não fará isso.

São duas mentalidades, a da economia e a da arte. Uma sustenta os valores, a outra cria-os. Maria Helena fazia as duas coisas. Era discreta em prestar auxílio, secreta em dar. Saberla ela que os favores se pagam com a acidez do orgulho e a tristeza de ter que os receber. Esquecem-se depressa, como se fosse um ferimento pior do que o do amor desprezado.

Se eu tivesse que censurar alguma coisa à Maria Helena era a de me ter deixado sozinha com o seu espectro ou a sua sombra na parede da sala. Não confiou em mim o bastante para me falar dos seus antepassados. Só a mãe passa de relance como alguém friorento, que ela furta aos olhares dos

outros. Maria Helena preocupava-se do frio que alguém pudesse ter. Olhava para o meu casaco de couro e achava-o impróprio para o frio. E tocava nas minhas mãos como a querer aquecê-las; o olhar dela era de aflição. Tinha uma ideia de frio interestelar, como se estivesse no lugar dum astro longínquo, na escuridão do cosmos.

Quando Robert Musil nos conta, por feitiço rigoroso, de quem descende, e fala dos calmos avós e dos filhos deles «originais», e do epilético que morreu novo, e do louco mais antigo, nós sentimo-nos agradecidos até às lágrimas. Musil acena-nos com todos esses restos mortais como com um lenço branco de separação e, ao mesmo tempo, de esperança. «Voltaremos a ver-nos? Talvez... talvez...» Isto dá envergadura à personagem que ele é. Dizemos: «Era como os avós, tinha um pouco da condenação e do ritmo da loucura?» Exprime-se como alguém que quer fazer notar a sua perfeita sanidade. Um pouco demais, outra espécie de obsessão e enfermidade e amor da semelhança.

Mas com Maria Helena eu debatia-me com o vazio, uma espécie de clarão que iluminava mas não definia. Perdia-se o contorno de tudo e ela ficava indemne. Nunca se fica completamente a sós consigo próprio, defendido. Há sempre pegadas em qualquer parte. D. Maria Pia, uma noiva de quinze anos, gravava no vidro da janela com o brilhante do anel: «Não gosto do Luís...» Alguém limpou o vidro e leu aquilo; e a história correu pelo mundo do palácio. O segredo não tem suportes a não ser de água que são as lágrimas em que navegam.

O trabalho foi para Maria Helena Vieira da Silva um baptismo e uma extrema-unção. Era a sua fé, o seu sacramento maior. Eu acho que tudo o que vivia, a não ser o trabalho,

deslizava por cima dela sem deixar vestígios. Só uma palavra de espírito, de vez em quando, acordava nela a mulher sagaz, talvez cruel e que tomava o mundo como uma provação que é preciso sofrer. Porque o sofrimento era para ela a alcinha do génio. Do sofrimento se tira a ideia, se compõe e ordena o mundo. Mais longe não podemos ir. Ultimamente senti nela um anúncio de desgosto, num nó de intrigas que acabaram por ter efeito nas nossas relações. Não me importei porque Maria Helena era intocável pela desgregação que há em todo o sentimento. Vejo-a sempre como no primeiro dia, com o xaile azul e roxo apertado nela, como se o frio a ameaçasse. Um frio que a aterrorizava e que de certo vinha desde tempos remotos, de exílios antigos, de travessias que se esquecem mas que moldam o corpo e a alma. Os grandes olhos assombrados pareciam ver coisas que, de tão fatais, não a perturbavam. Tenho na memória o grande quadro que ela tinha em Pithiviers, inacabado, não sei, e que me dava uma impressão de esperar, não um comprador mas as musas de rosto alegre pelo que foi feito pelo artista. Neste caso, pelo que foi feito por Maria Helena Vieira da Silva.

Évora, Junho de 2004.

APÊNDICE

TRÊS FRAGMENTOS INÉDITOS

Há agora o caso da naturalização da Vieira como cidadã francesa. Lembro-me de ouvir que, no tempo da guerra de Espanha, ela escreveu a Picasso para organizarem uma exposição a favor dos refugiados espanhóis. Eram vermelhos que atravessavam os Pirenéus, *a salto*, famintos, com neve até aos joelhos. Dizia Hemingway que matavam as crianças de mama para que o choro delas não os denunciasse às patrulhas. Hemingway ou qualquer outro. Conheci uma taberneira no caminho de Fréjus que tinha dez filhos e se untava com azeite, como os gladiadores, para conservar a pele macia e não sei se escorregadia. Ela tinha vindo de Espanha, sofrera muito na travessia das montanhas; mas tudo deslizara nela por efeito do óleo de oliveira que lhe dava aquele tom verde e pecador. Nove filhos, um marido morto, não sei se fuzilado, se de gripe ou disenteria; e ela ali estava na estrada de Fréjus, a servir pratadas de *frites*, com um amigo avelhado que se orgulhava dessa Carmen de Bizet, tal como a conhecia das fitas. Não creio que trouxesse no coração alguma culpa ou infâmia. Não creio. Já nem era «*roja*», apenas criava os filhos e lhes dava destino e se sentia feliz debaixo daquele sol que crestava as pedras, e a bata preta parecia nela uma mortalha veterana e já sem sentido.

Constou que as dificuldades surgidas com o Governo português para a naturalização de Arpad provinham dessa ex-

posição de auxílio aos refugiados espanhóis. Nesse tempo, a guerra era para Portugal um compromisso entre cripto-desonra e salvação. Os governantes, desde o Kremlin à Casa Branca, sofrem a pressão da responsabilidade imediata; e os intelectuais julgam-nos com a ética intemporal que os direitos do homem divulgam. De qualquer modo, Vieira procedeu honestamente ao tomar a nacionalidade do país que lhe recebia o marido. Há nela, e demonstra-o, um bom pretexto de ser francesa; não o escolheu como artista, quando outros o fizeram, mais burocraticamente. Estava num dos seus tempos depressivos, à beira duma grave crise nervosa, e não encontrou verdadeiramente solicitude e simpatia. Suponho que guarda, a par da gratidão por todas as condições que a sua opção lhe ofereceu, uma certa melancolia e até uma lembrança amarga. Um dia, quando um jornal português mais declarava a sua origem e quando, de maneira indiscreta, quiseram obter da Maria Helena uma participação na nossa política interna, ela disse-me, no decorrer duma conversa: «Vocês, os portugueses...» Senti frio, não sabia se éramos nesse instante inimigas. Mas a Vieira tinha razão. Não são as gerações que fazem os erros dum povo; é o espírito que o habita, permanentemente, o que fere ou que conforta.

*

Ficámos em que Vieira só odeia uma coisa: Paris, tão devorante e que exige tanto, que fica despeitada e malcriada se não lhe damos atenção. Paris, uma *cocotte* de dois mil anos, tornou-se tão falsa e tão postiça que até, se nos descuidamos, caímos em amar a sua banalidade, a sua reles história de artistas. O café *La Coupole*, numa noite em que Vieira foi

jantar com Giscard, ou uma dessas entidades suspeitas, serviu para uma estranha reunião: tratava-se dos antigos criados da Maria Helena, ou seus assistentes de *ménage*. Uma mulher-a-dias e o marido, que falava de Marie Bell com o orgulho um pouco temperado de espírito crítico com que os franceses gratificam as suas vedetas de teatro. Falam delas como um pai do filho que fez carreira – com emoção e uma vaga saudade, como se já estivesse longe e perdido para a tutela de família. Aquele mordomo, motorista ou jardineiro mandou vir *un demi* e descreveu-me Marie Bell nos seus tempos áureos.

*

O movimento da Vieira quando a Sophia deixou cair a cinza na toalha, o gesto de quem defende do saque, da depredação, um resto de pele de infância, ou algo que foi penoso produzir até chegar ao amor. Gesto de mãe, gesto de criação e de solidão. E as palavras voam e sucumbem em volta da solidão. É assim.

Posto isto, pode-se odiar Paris. A sua monstruosa festa, o mercado, a orgia, o papado das artes completamente imitado doutra voracidade mais autêntica. Que agora é a anemia, a flatulência, a exibição sem sedução. Beijos como *yogurte*, sexo como *choucroute*. E arte; arte para cegos, para surdos, para gente culta entre as seis e as sete da tarde.

O que parece uma nora com alcatruzes velhos e arrombados é esta sociedade secreta das artes onde se perdeu o enigma, a força do escândalo, onde tudo se copia, onde a ousadia é um mero desporto, como o *surf*, e não o pressentimento, a profecia, a vingança. Chá morno, carne morna, fruta podre, é

a refeição que nos oferece a arte. No entanto, Maria Helena admira muita gente, tem uma nobre reputação entre os artistas. Quando a vejo no meio deles, parece-me sempre que não pertence ao mesmo meio, mesmo quando os outros têm talento e nome feito. É como visita, senta-se, come, fala à sua maneira entrecortada, mas é como se estivesse numa gare, recém-chegada ou prestes a partir. As pessoas que têm uma vida pressionada pelo trabalho nunca estão isentas de culpa; o divertimento é como uma pequena fraude na disciplina, e, no fundo, não se entregam à despreocupação dum dia feriado. Se ao sétimo dia Deus descansou, é porque não era um artista, mas um inventor.

Agora Vieira é muito célebre; todos os dias é visitada por entidades oficiais, e disputam os quadros que ela pinta sem cessar. Recebe encomendas de toda a parte do mundo, e agrada-lhe, creio, essa obrigação esmagadora, porque não lhe deixa ocasião para duvidar. A dúvida é a primeira e última chave da esperança. Um rosto belo, um génio da arte, têm na dúvida um suporte mais seguro do que a confiança. Tudo o que se dá a certeza, depressa arde na competição das coisas humanas.

[DOIS RETRATOS]

Uma biografia é como um nascimento. Por isso parece sempre novidade, sempre promessa. Sem o saber, o público ama as biografias e nelas procura uma parte da sua própria história.

Maria Helena Vieira da Silva pode-se dizer que posou para Agustina Bessa-Luís. É um retrato vinciano, enigmático, uma Gioconda que se descobre na penumbra dos *ateliers*, tendo por fundo os jardins secretos de Yèvre ou uma floresta tropical onde circulam, como aves, as plantas longas, dum verde brasileiro.

Maria Helena, nascida em Lisboa, foi, muito jovem e sem precipitação nenhuma, correr as capitais da arte. Fixou-se em Paris com a sua mãe e aí conheceu Arpad Szenes, com quem casou. Tornou-se um casal célebre no domínio da pintura, e hoje ocupam no espaço das Artes, no mundo, um lugar principal.

O que faz um artista ser uma revelação? Não é só a estratégia dos *marchands* ou um ajuste com o sentimento da época. É acima de tudo o seu pacto com a imaginação das pessoas, com as pessoas mesmas, que são coisas dormentes se o espírito as não toca. A arte, no seu sentido absoluto, encerra a visão filosófica do mundo. Tem-se dito, e repetido muitas vezes, que a pintura de Vieira da Silva se relaciona com os azulejos de Lisboa. É mais do que isso. A sua pintura é

uma mandala; nela aparece com insistência o tabuleiro de xadrez, e o xadrez é uma mandala. Sabe-se que, de origem indiano, o tabuleiro do xadrez representa o mundo. O seu esquema é a simplificação dos ciclos cósmicos, com as estações, a órbita do Sol e os signos do Zodíaco e as casas da Lua. O branco e o negro é o dia e a noite, viver e morrer. O tabuleiro é um campo de batalha cósmico onde lutam os anjos e os demónios, os *devas* e os *assuras*. Para os árabes, descritos na consciência bélica medieval, o jogo do xadrez era apenas o jogo da guerra. Teve, no entanto, o seu reflexo moral, porque era um jogo de cavaleiros. O jogador aprende a dominar a paixão através de possibilidades ilimitadas da sabedoria que lhe é exigida.

O azulejo retrata toda uma hierarquia planetária, uma física celeste que era preocupação dos filósofos árabes. É um céu em rotação a arte representada, tanto nos azulejos como nos estuques hispano-árabes. Assim observada, a pintura de Vieira da Silva tem muito que ver com os azulejos. Mas só assim. Porque não parte duma impressão obsessiva da paisagem urbana de Lisboa.

A biografia que aqui é apresentada pode ser considerada a mais rica das que até hoje foram publicadas. Rica, em primeiro lugar, porque é servida pela linguagem de Agustina, linguagem que parece não ter sofrido qualquer desgaste, antes foi polida e renovada pela invenção e o gosto da palavra que se consome como um fruto. Sabemos que as línguas têm a tendência a ficar mais pobres quando são apenas serviço duma razão profana. Mas quando representam uma relação sagrada com as coisas, elas tornam-se imensamente variadas e exultantes. Como uma oração e como um cântico. Esta biografia é rica também porque Vieira da Silva lhe dedicou

uma memória mais expansiva. A memória do berço, os doces afectos da sua aurora portuguesa.

*

O que se procura numa biografia é a nossa divisa. A parte que nos toca de nós próprios, porque tudo o resto reparamos, bens e males do nosso feitio e razão. Já Fernão Lopes fala dum famoso romano que disse assim: «Nós não somos nascidos de nós mesmos, porque a terra tem uma parte, e a outra, os parentes.» Ora, uma biografia é sempre, se é bem contada, a parte de nós residente num parente.

Com estas memórias sonhadas e reais, no trajecto de Vieira da Silva, avistamos, longe ou perto, um pouco de nós. E Portugal em tudo está presente, nos quadros e nas palavras, nas viagens e na «saudade de pedra» onde começa o estar aqui. Não há quem não pense um dia emigrar, porque essa vontade ambiciosa é castigo e é ilusão e apego profundo com a alma que nos chama. Agustina confessa que pensou sair um dia do País; nos anos sessenta, diz. Mas decerto lhe aconteceu o mesmo que ao Nun'Álvares, a quem observaram, quando ele pensou desterrar-se para Inglaterra: «A mim parece que bom Londres é este.» Passe a graça, que é inocente e não casmurra. Porque afinal há destinos que são como setas que nos obrigam; e outros como pomares que convidam; e outros ainda que são liberdade de não ter de escolher.

[12 de Novembro de 1982.]

SOBRE OS TEXTOS
E A SUA ORIGEM

LONGOS DIAS TÊM CEM ANOS,
PRESENÇA DE VIEIRA DA SILVA

Obra concluída na cidade do Porto (na casa da Rua do Gólgota, 100) no dia 31 de Janeiro de 1982, e publicada pela primeira vez no final do mesmo ano: Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

Para a fixação do texto, baseámo-nos sobretudo no dactiloscrito original (A) e no respectivo duplicado, cópia parcial (com variantes), que corresponde ao documento enviado para publicação (B). O Dactiloscrito A teve algumas folhas rearranjadas (com sobreposição de folhas em branco ou dactilografadas, coladas sobre emendas ou sobre excertos excluídos) e ainda outras totalmente recompostas, o que leva a que este original tenha 78 pp., enquanto o Dactiloscrito B atinge as 80 pp. (neste documento, algumas fotocópias foram substituídas por novas folhas dactilografadas, com consequências no número total de páginas). Importa referir que o Dactiloscrito A foi lido e anotado por Vieira da Silva, o que suscitou várias intervenções autorais no texto. As notas publicadas à margem registam o diálogo entre retratista e retratada. Na presente edição, as notas em redondo são da própria Agustina, enquanto as notas em itálico correspondem à voz de Maria Helena Vieira da Silva.

Consultámos também o manuscrito, que consiste num conjunto de vinte e duas folhas, numeradas de 1 a 20, desta forma: folha 1, de formato A4, timbrada (Hotel Tivoli, Lisboa); folhas 2-17 e 19-20, A4, pautadas; três folhas numeradas de 1 a 3, sendo que a primeira deste

conjunto tem a menção de «18» (completando assim a sequência de 1 a 20), formato próximo de A5, com o mesmo timbre da folha 1. Cinco das folhas apresentam texto manuscrito no verso, sendo que o da folha 14 assume maior relevância, pela extensão e por conter um parágrafo (pp. 88-89 na presente edição) que não se encontra no dactiloscrito. A folha numerada 20 foi assinada e datada: «Porto, Gólgota, 31 Jan. 1982». As páginas foram quase totalmente preenchidas. As emendas são escassas.

Esta obra foi publicada pela primeira vez na colecção «Arte e Artistas», Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, edição que apresenta diversas reproduções em extra-texto, que seguidamente se indicam.

Fotografias a preto e branco: [1] *Vieira da Silva e Arpad* (Paris, 1960), [2] *O Atelier* (Paris, 1965), [3] *Atelier de Vieira da Silva* (1970), [4] *A Biblioteca* (Paris, 1973), [5] *Vieira da Silva* (Yèvre-le-Châtel, 1973), [6] *Vieira da Silva* (Paris, 1973), [7] *Arpad Szenes* (Yèvre-le-Châtel, 1980). Reproduções de quadros, a preto e branco: [1] *Composition* (1936), [2] *Valse* (1939), [3] *Retrato de Vieira*, por Arpad Szenes (Lisboa, 1940), [4] *O Atelier* (Lisboa, 1940), [5] *Énigme* (1947), [6] *A Casa do Correio-Mor* (Paris, 1949), [7] *Sylvestre* (Paris, 1953), [8] *Nijni-Novgorod* (1961).

Reproduções de quadros, a cor (de película Ektachrome): [1] *La Forêt des Erreurs* (1941), [2] *Le Désastre* (1942), [3] *La Partie d'Échecs* (Rio de Janeiro, 1943), [4] *Les Arlequins / Ballet* (Rio, 1946), [5] *Les Portes* (Paris, 1947), [6] *Le Couloir Sans Limites* (1942-1948), [7] *Les Joueurs de Cartes* (1947-1948), [8] *La Bibliothèque* (Paris, 1949), [9] *Les Trois Fenêtres* (1972-1973).

No colofon, pode ler-se: «De “Longos Dias têm Cem Anos – Presença de Vieira da Silva” fizeram-se 5.250 exemplares, dos quais: // 250 exemplares, no formato 21x30 cm em papel Printomate 150 g / autografados por Agustina Bessa-Luís e acompanhados de uma serigrafia, / tirada a 15 cores por Carlos Lacerda, / a partir de um guache original de Vieira da Silva, / e assinada por ambos, sendo: / 30 exemplares numerados P.A. I-XXX / 20 exemplares numerados H.C. I-20 e /

30 exemplares numerados P.A. 1-xxx / e ainda / 5.000 exemplares, no formato 16,5×23,5 cm em papel Printomate 120 g // A edição foi dirigida graficamente por Armando Alves. / As oficinas da Gráfica Maiadouro executaram-na / para a Imprensa Nacional-Casa da Moeda / em Novembro de 1982.»

O PASSEANTE INVISÍVEL

Texto datado de 9 de Setembro de 1969 e publicado no *Diário Popular*, ano XXVIII, n.º 9.704 (23.10.1969), secção «Quinta-Feira à tarde» (n.º 662, «Letras / Artes»), p. 6. Foi reproduzido na colectânea *Alegria do Mundo I*, Lisboa, Guimarães Editores, 1996, pp. 269-270. Não foi possível localizar qualquer dactiloscrito ou manuscrito. A data de redacção encontra-se referida na publicação em livro.

O PINTOR EM RATILLY

Texto datado de 30 de Outubro de 1969 e publicado pela primeira vez no *Diário Popular*, ano XXVIII, n.º 9718 (06.11.1969), secção «Quinta-Feira à tarde» (n.º 664, «Letras / Artes»), pp. 6 e 9. Foi depois incluído na colectânea *Alegria do Mundo I*, Lisboa, Guimarães Editores, 1996, pp. 272-274. A data de redacção encontra-se referida na publicação em livro. Não foi possível localizar dactiloscrito ou manuscrito.

[QUATRO QUADROS DE VIEIRA DA SILVA]

Nos arquivos da Autora conservam-se o manuscrito e o correspondente dactiloscrito: o primeiro, 19 linhas na caligrafia de Agustina Bessa-Luís, em folha de formato A4, dobrada; o segundo, 20 linhas de texto, em folha A4, com menção do nome da Autora e apresentando algumas rasuras e diferenças textuais (em particular no texto sobre «GARE SAINT-LAZARE, 1949»). Nenhum dos documentos se encontra assinado ou datado, mas estas nótulas foram provavelmente redigi-

das no final de Abril ou início de Maio de 1970, presunção que se baseia em carta de Agustina a Maria Helena Vieira da Silva, informando-a de que escreveu algumas palavras sobre quatro quadros seus e as enviou a Artur Nobre de Gusmão. Esta carta, datada da cidade do Porto, 7 de Maio de 1970, conserva-se no Centro de Documentação da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva.

[ARPAD SZENES]

Texto concluído na casa da Rua do Gólgota, 100, na cidade do Porto, em 28 de Abril de 1972. Publicado sem título no catálogo de uma exposição individual de Arpad Szenes na Galeria Alvarez (*Arpad Szenes*, Porto, Galeria Alvarez, 1972), foi depois recolhido na colectânea *Alegria do Mundo II*, Lisboa, Guimarães Editores, 1998, pp. 139-141; e de novo reproduzido na publicação *Vieira da Silva (1908-1992), Arpad Szenes (1897-1985), «Pinturas – Desenhos – Serigrafias»*, Porto, Galeria Alvarez, 2004, p. 15.

O SENTIDO INTERIOR

Texto datado da cidade do Porto, 26 de Novembro de 1976, publicado pela primeira vez sem qualquer título, em edição bilingue, in *Vieira da Silva, Pinturas a têmpera, 1929-1977*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977, pp. 13-20. Consultámos um original dactilografado, com 10 pp., sem qualquer indicação de título, que corresponde a uma primeira redacção (com a data referida). Consultámos também a cópia de um segundo dactiloscrito, correspondente à versão publicada, composto de 14 pp. numeradas, não datado mas assinado pela Autora na última folha. Na primeira folha deste conjunto foi posteriormente dactilografado, a tinta vermelha, o título «O SENTIDO INTERIOR» (o qual, no entanto, não aparecia na publicação).

Foi possível localizar ainda vários documentos manuscritos que corresponderiam a versões preparatórias do texto: duas folhas de

formato A4, numeradas, dobradas ao meio, escritas apenas em uma das páginas, com o título «Vieira da Silva» na primeira e com assinatura (mas sem data) na segunda; outra folha de formato A4, dobrada, sem título, sem data, com quatro parágrafos muito rasurados; uma folha de formato próximo do A4, de gramagem elevada, também dobrada, com sete parágrafos sob o título «Para um estudo da relação entre o azulejo português e a pintura da Vieira».

RETRATO

Dactiloscrito com duas folhas, e a indicação final de «Porto, 14 de Julho de 1982». Não foi possível apurar se alguma vez foi publicado.

UN PETIT MOT D'AMOUR, SE ARPAD FOSSE POLONÊS

Texto datado com a indicação «Gólgota 28 de Set. 1982», manuscrito na metade superior de uma folha A4, onde também figura (abaixo) o texto «Un Petit Mot d'Amour». Na folha, com um total de 28 linhas, aparece apenas uma rasura.

UN PETIT MOT D'AMOUR

Texto datado com a indicação «Porto, 29 de Set. 1982», manuscrito na metade inferior de uma folha A4, onde também figura (acima) o texto «Un Petit Mot d'Amour, se Arpad fosse Polonês». Como já referimos, nesta folha, com um total de 28 linhas, aparece apenas uma rasura. Desta variação sobre o mesmo tema, conserva-se ainda uma folha dactilografada, com a indicação: «Porto, 29 de Setembro de 1982». Não foi possível confirmar se ambas ou alguma das duas versões foi publicada. Estes textos terão sido suscitados por uma Exposição de Arpad em Lisboa, na Alliance Française, de 12 de Novembro a 10 de Dezembro de 1982.

OS RETRATOS DE MARIA HELENA

Original dactilografado, com 2 pp., com indicação: «Porto, 17 de Abril de 1984». Foi publicado em *Retratos de Vieira por Arpad Szenes / Les Portraits de Vieira par Arpad Szenes*, edição bilingue, Porto, Árvore, 1984, p. 10.

A PEQUENA SEREIA

Original dactilografado, com 2 pp., e a indicação «Porto, 13 de Maio de 1986». Foi publicado em *Portuscale*, Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas, Paris, Missão Permanente de Portugal junto da UNESCO, 1986, p. 8.

[O PRÉMIO]

Editorial de *O Primeiro de Janeiro*, ano 119, n.º 353 (Domingo, 21.12.1986), p. 1, assinado por Agustina Bessa-Luís (àquela data, directora do jornal).

«LUZ – PORTUGAL» DE ARPAD SZENES

Texto publicado sem indicação de autor, no jornal *O Primeiro de Janeiro*, ano 119, n.º 132 (quinta-feira, 14.5.1987), p. 30 (secção «Cultura», rubrica «Exposições»). Consultámos ainda o manuscrito, identificado como: «Arpad Szenes / Luz – Portugal, no Centro de Arte Moderna da / Fundação Calouste Gulbenkian», que apresenta algumas rasuras e variantes. Folha de formato A5, com 26 linhas manuscritas, sem data.

ATELIER BOULEVARD SAINT-JACQUES

Dactiloscrito, 2 pp. com a indicação final: «Porto, 23 de Janeiro de 1988». Publicado em *Vieira da Silva*, ed. bilingue, Genebra / Paris, Skira / Centre National des Arts Plastiques, 1988, pp. 106 e 108.

MARIA HELENA

Folha de formato A4, manuscrita, com rasuras pontuais, com 51 linhas, na primeira das quais se lê, na caligrafia da Autora: «Diário de Notícias, 14 Março 1992». Foi publicado na data e publicação referidas (p. 9).

MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA

Manuscrito, duas folhas com poucas rasuras, totalmente preenchidas, a primeira com 55 linhas e a segunda com 54 linhas, com a indicação final: «Évora, Junho de 2004». Consultámos ainda o ficheiro informático (com 7 páginas na formatação original, iniciado a 14.05.2004 e alterado pela última vez a 20.05.2004). Foi publicado em *Portefólio*, Revista da Fundação Eugénio de Almeida, n.º 1 (2005), pp. 72-75.

TRÊS FRAGMENTOS INÉDITOS

Estes três «fragmentos» correspondem a parágrafos que não se incluíram na 1.ª edição de *Longos Dias têm Cem Anos*, na sequência de alguma anotação de Vieira da Silva que suscitou modificações na redacção. Foram aqui incluídos por se considerar que, enquanto fragmentos inéditos, conservam interesse literário e documental.

O primeiro fragmento encontra-se nas pp. 61 e 62 do Dactiloscrito A, dando origem a extensa supressão: dois parágrafos circundados por Vieira da Silva, o segundo dos quais riscado com dois traços cruzados, sem mais comentários. Foi substituído pelo parágrafo que co-

meça «Marta de Lima...» (na p. 88 da presente edição). De referir que este último parágrafo, sobre a escritora Marta de Lima (nome literário de Zulmira Castilho, mulher do diplomata e crítico Guilherme de Castilho), não se encontra em nenhum dos dactiloscritos, constituindo talvez aditamento em provas tipográficas.

O segundo fragmento encontrava-se na p. 65 do Dactiloscrito A, podendo localizar-se na presente edição a seguir ao primeiro parágrafo da p. 93.

O terceiro fragmento, mais extenso, e circundado por Vieira da Silva nas pp. 68 e 69 do Dactiloscrito A, poderia ser inserido na presente edição entre as linhas 20 e 21 da p. 96.

DOIS RETRATOS

Conjunto de três folhas de formato A4, dactilografadas, não apresentando quaisquer rasuras. O primeiro texto apresentado tem 21 linhas dactilografadas e encontra-se numa folha com a seguinte data, manuscrita: «12 Nov. 1982». O outro texto encontra-se nas duas folhas seguintes, a primeira das quais com 32 e a segunda com 24 linhas. Estes textos destinavam-se a satisfazer uma obrigação decorrente do contrato de edição celebrado em 24 de Junho de 1982 com a Imprensa Nacional-Casa da Moeda, no qual se pode ler, na cláusula n.º 7: «O segundo outorgante [Escritora Agustina Bessa-Luís] compromete-se a apresentar no mínimo, duas páginas dactilografadas, a dois espaços, em papel formato A4, sobre a própria obra, destinadas a serem utilizadas na sua promoção e que serão entregues conjuntamente com o original.» Desconhecemos se estes textos, aparentemente inéditos, chegaram a ser utilizados de algum modo pelo editor.

*

A correspondência entre Agustina Bessa-Luís e o casal Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes constitui, naturalmente, um importante recurso para contextualizar a sua amizade e os frutos que dela surgiram, enquadrando os escritos compilados no presente volume. Foi possível consultar 57 espécimes epistolográficos (cartas, postais, cartões de Boas-Festas), dos quais 27 nos arquivos da Escritora, na cidade do Porto, e 30 no Centro de Documentação da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, em Lisboa. De interesse são, também, as dedicatórias em livros ou catálogos, bem como, complementarmente, a correspondência de Agustina Bessa-Luís com Guy Weelen, crítico de Arte, colaborador e amigo de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. Cumpre-nos agradecer a Alberto Luís, marido de Agustina Bessa-Luís, bem como aos responsáveis da referida Fundação, o acesso facultado a todos aqueles elementos.

O primeiro registo documental que chegou ao nosso conhecimento data de Abril de 1962. De Esposende, Agustina envia a Maria Helena um exemplar de *Embaixada a Calígula*,¹ com uma dedicatória em que cita Goethe, para dizer que compreende, então, estas suas palavras: «Contra os grandes méritos de um outro, não há meio de salvação senão o amor.»²

O segundo é do punho de Maria Helena: no Natal de 1963, escreve, num catálogo editado por Jeanne Bucher: «Gostaria de pintar pessoas pequeninas como a Agustina, em vez de casas e de paisagens. Um dia talvez seja capaz disso, e será, em parte, a lição do *Sermão do Fogo* que me ajudará a fazê-lo. O *Sermão do Fogo* é como um quadro de Brueghel.»³

Na Primavera de 1964, Agustina e Maria Helena, com os respectivos maridos, dão um passeio pelo Norte de Portugal, evocado em *Longos Dias têm Cem Anos* (pp. 19ss. da presente edição). Em Agosto desse ano, de Esposende, Agustina envia a Maria Helena e Arpad,

¹ Lisboa, Bertrand, 1961.

² Cf., de J.W. Goethe, *Máximas e Reflexões*, n.º 45.

³ O *Sermão do Fogo*, romance, foi concluído em Esposende, no dia 7 de Abril de 1962, e publicado por Guimarães Editores no mesmo ano.

com dedicatória, *Os Quatro Rios*, primeiro volume da trilogia «As Relações Humanas».¹

A primeira peça da correspondência data de 1965: trata-se de um postal (na imagem, uma *villa* florentina) remetido por Agustina no dia 4 de Maio, saudando Maria Helena ao passar pelo sul de França. No dia 15 do mês seguinte, Agustina escreve de Esposende uma carta em que fala do seu estado de espírito, revelando tristeza e pondo a hipótese de emigrar (para Itália ou França). No dia 2 de Junho, envia a Maria Helena e Arpad, com dedicatória, *A Dança das Espadas*, segundo volume da trilogia «As Relações Humanas».² A primeira carta que se conserva de Vieira da Silva é de 10 de Setembro, mas alude a uma anterior, que se extraviou: assim o confirma a resposta de Agustina, de Esposende, datada de Outubro, onde continua a revelar-se descontente e conta ter recebido um convite para ensinar literatura na Universidade de Nova Iorque. Diz ainda ter visto, num programa sobre a Pintora, imagens suas em casa e no jardim. A 8 de Dezembro, Vieira da Silva refere que na carta de Junho (extraviada) se dispunha a recebê-la em França de braços abertos, apoiando igualmente uma ida para Nova Iorque.³

No dia 2 de Julho de 1966, Agustina envia a Maria Helena e Arpad, com dedicatória, *Canção Diante de uma Porta Fechada*, terceiro volume da trilogia «As Relações Humanas».⁴

Provavelmente, outras cartas se perderam, dado que as duas seguintes, muitos meses depois, não são de Agustina. Em 10 de Outubro de 1966, Maria Helena conta a Agustina como aprecia os seus livros:

Minha querida Agustina

O seu último livro como sempre fez-me companhia e levou-me para longe de mim (o que é sempre grande descanso e prazer, uma pessoa aturar-se a si própria cinquenta e oito anos é muito).

¹ Lisboa, Guimarães Editores, 1964.

² Lisboa, Guimarães Editores, 1965.

³ Cf. *Longos Dias têm Cem Anos*, pp. 34-35 da presente edição.

⁴ Lisboa, Guimarães Editores, 1966.

Agora estou à espera que a Agustina me leve outra vez a um Portugal que toda a vida entrevi, mas que os escritores ignoram e não queriam acreditar que existisse e onde a Agustina entra com a agilidade de um Anjo, de um Elfo, de uma Fada.

Fada Agustina, conte-me histórias e mais histórias. Assim que recebo um livro seu invento logo uma doencinha para ficar deitada com a Lolita a brincar por cima da cama e o seu livro que me leva pelo ar. É raro fazer isso com outros livros, mas os seus são lidos assim, em grande festa com os gatos. Querida Agustina, venha ver-nos, tenho tantas saudades de si. Um grande abraço muito amigo da Maria Helena

[P.S.] Aqui, os jovens pintores portugueses falam de si e adoram o seu mundo...

O Arpad manda-lhe afectuosos cumprimentos.

Em 15 do mesmo mês, Vieira da Silva recomenda a Agustina a exposição em Lisboa de «Seis Pintores Portugueses de Paris».¹ Nesse mês de Outubro (o carimbo dos correios regista o dia 20), da sua nova morada portuense,² Agustina responde com uma carta onde fala da importância da Arte e dos artistas. No final do ano, com os votos de Boas-Festas, também assinados por Arpad,³ Maria Helena pede «uma grande carta da Agustina cheia de perfume do Minho, cheia de palavras suas», carta que Agustina escreverá do Porto, no dia 30 de Dezembro.

Não se conservam cartas do ano seguinte. Já em 1968, a 5 de Janeiro, de Bonnieux (Vaucluse), Vieira revela num postal estar a ler um livro de Agustina,⁴ e envia os seus votos para o novo ano, junta-

¹ Exposição inaugurada a 8 de Outubro de 1966 na Galeria Buchholz, com obras de René Bertholo, Manuel Cargaleiro, Lourdes Castro, Eduardo Luís, José Escada e Jorge Martins.

² Rua da Restauração, 477-5.º, Porto.

³ A mensagem é enviada em dois postais com pormenores da tapeçaria *La Dame à la Licorne*. Cf. alusão a esta tapeçaria em *Longos Dias têm Cem Anos*, p. 102 da presente edição.

⁴ Provavelmente, livro I de «A Bíblia dos Pobres», intitulado *Homens e Mulheres* (Lisboa, Guimarães Editores, impresso no mês de Outubro de 1967).

mente com Arpad. No dia 7 de Outubro, de uma nova casa,¹ Agustina acusa a recepção de *gouache* enviada por Vieira, refere o trabalho que tem em mãos² e diz que, em viagem, passou pela Provença e por Salon.³ No dia 25, em postal de Veneza, Vieira diz como gostou de receber a carta de Agustina. No dia 28, por carta, Agustina agradece o postal e refere o projecto de viagem a Paris no mês de Dezembro, confirmado na carta seguinte, de 19 de Novembro. No dia 4 de Dezembro, Vieira responde-lhe, de Paris.

No dia 16 de Janeiro de 1969, Vieira envia de Yèvre votos de Bom Ano Novo, fazendo referência a uma carta de Agustina (que não foi possível localizar) e à venda de uma obra intitulada *Porto*.⁴ No dia 31 de Março, Vieira e Arpad, em carta de que terá sido portador o pintor Henrique Silva, agradecem a «promessa de dedicatória» feita por Agustina (noutra carta que tão-pouco se conserva).

¹ Rua Garcia da Orta, 37, Porto.

² Agustina refere-se a *Uma Vida. Uma Obra*, Porto, Maio de 1969 (sobre Arthur Cupertino de Miranda e o Banco Português do Atlântico).

³ Cf. *Longos Dias têm Cem Anos*, p. 15 desta edição.

⁴ Vieira da Silva refere-se a uma *gouache* vendida a Arthur Cupertino de Miranda, para a colecção do Banco Português do Atlântico. Pelo manifesto interesse, transcrevemos a carta na íntegra:

«Pensei uns dias e acabei por me decidir a separar-me do 'Porto'. Está em boas mãos, volta, volta à terra onde foi concebido. Foi depois de uma viagem ao Porto, que ele nasceu em Lisboa em Janeiro ou Fevereiro de 1962. Veja, só levou três meses a se formar, como os gatos. No fundo fiquei muito contente de ouvir a voz do Luís a falar do Porto. Gostei também muito de receber a sua carta, como sempre, mas eu devia-me ter exprimido muito mal para a Agustina ter podido pensar que eu tivesse azedume por as pessoas enriquecerem com pintura porque isso é exactamente o contrário do meu desejo, quem me dera que *l'étalon* or fosse substituído pelo *étalon peinture musique* Poesia Literatura. A confusão só pode vir, por eu conhecer muitos artistas de valor, velhos e novos que levam toda a vida à *tirer le diable par la queue* e que um dia depois de mortos serão procurados e estimados, mas não é pessoal, eu não me posso queixar. Mas queixo-me por eles. Queixo-me da indiferença dos públicos. O único culpado das dificuldades da arte e dos artistas é o público.

» Volto à *gouache* 'Porto'. Assim que receber resposta afirmativa ponho o quadro entre as mãos de Lefebvre Foinet 2 Rue Bréa. Paris. Tel. DAN 64-34, *despachante* que trata de todas as formalidades e também de receber o preço do quadro que é de trinta mil novos francos. Voilá. Só assim posso mandar.»

Agustina vem a dedicar a Maria Helena e a Arpad o seu romance *As Categorias*, livro II de «A Bíblia dos Pobres».¹

A 23 de Outubro de 1969, Agustina publica, no *Diário Popular*, o seu primeiro texto sobre Maria Helena Vieira da Silva, «O Passeante Invisível»²; e a 6 de Novembro, no mesmo jornal, o seu primeiro texto sobre Arpad Szenes, «O Pintor em Ratilly».³ No dia 5 de Dezembro, em entrevista publicada no mesmo jornal, Maria Helena declara: «Tenho uma grande admiração por Agustina Bessa-Luís. Já a apreciava antes de a conhecer. Mais tarde convivemos e eu guardo-a entre o número dos meus melhores amigos. Penso que ela escreve com português tão belo que nem é difícil traduzi-lo para francês. Há dias, Agustina esteve em Paris onde veio de propósito para ver a minha exposição. Escreveu também um artigo muito lindo sobre o meu marido, quando o Arpad fez a exposição no castelo de Ratilly, no centro de França, no último Verão.»⁴

No dia 7 de Maio de 1970, em carta enviada do Porto, Agustina diz ter enviado um livro com capa composta por seu marido, Alberto Luís, inspirando-se no quadro *Granada*, de Vieira da Silva.⁵ Nessa carta, Agustina revela ainda o seu crescente interesse pela pintura de Maria Helena e conta ter escrito algumas palavras sobre quatro quadros seus.⁶ No dia 23 de Agosto, Vieira escreve de La Maréchalerie (Yèvre-le-Châtel, Loiret), fazendo referência à sua viagem a Portugal e ao encontro de ambas. Pede: «Diga-me o que pensa da minha exposição sem elogios, eu gostava de conhecer o meu universo, ou mundo através de si.» E confessa: «O Pintar é difícil, longo, solitário

¹ Dedicatória impressa na p. 7 da obra (Lisboa, Guimarães Editores, Março de 1970).

² Incluído no presente volume, pp. 111-113.

³ Idem, pp. 115-117.

⁴ Cf. *Longos Dias têm Cem Anos*, p. 75 desta edição.

⁵ Trata-se do já citado romance *As Categorias* (Lisboa, Guimarães Editores, 1970), com dedicatória (impressa) «À Maria Helena e ao Arpad». A estrutura da colagem reproduzida na capa (composição de Alberto Luís, que sugere Max Ernst) terá sido inspirada no referido quadro de Vieira da Silva.

⁶ Os quadros a que se refere são: *Hiver* (1960), *Mai* (1968), *Nijni-Novgorod* (1961), *Gare Saint-Lazare* (1949). Cf. pp. 23, 61 e 119-120 do presente volume.

e cada vez mais. [...] Sinto-me só, a naufragar perdida, num mar de contradições. Talvez eu as procurasse. De irresoluções nunca resolvidas. Eu não me vejo, só vejo o que me rodeia, quase já não existo. É melhor assim, não existir. Vou ficando cada vez mais junto ao quadro até desaparecer nele de vez.»¹ A 18 de Setembro, Agustina escreve de Itália, um postal: a imagem é de Veneza (Sala do Escudo do Palácio Ducal), mas é remetido de Pádua (no dia 19, segundo o carimbo dos correios). No Natal, Agustina envia do Porto um postal de Boas-Festas, referindo a intenção de nova viagem a Paris. Não se conservam cartas do ano de 1971.

Em Abril de 1972 Agustina escreve um texto sobre Arpad Szenes que será publicado no catálogo da sua exposição individual na Galeria Alvarez-Dois (Porto). No dia 22 de Junho, de Yèvre, em francês, Arpad refere-se à exposição realizada em Lisboa e agradece o «magnífico texto» que Agustina escreveu sobre ele, «o seu retrato poético».²

No dia 27 de Setembro de 1973, convalescente de uma cirurgia, Agustina escreve do Porto, agradecendo uma indicação que solicitara: o contacto de um médico parisiense; fala ainda da sua recente viagem a Israel. Com data de 13 de Outubro, Maria Helena envia um cartão e a aguarela *Roseira*, a agradecer a biografia de Santo António, que recebera precisamente no dia 13 de Junho, «memória dum Amigo incapaz de morrer» e dia do aniversário da Pintora³:

Minha querida

Agustina

O seu St. António chegou no dia 13 de Junho. Incapaz de lhe dizer toda admiração; como o livro me acompanha mesmo quando não estou a ler. Mando-lhe esta *Roseira* do meu jardim para lhe agradecer um *tesoiro*.

¹ Cf. *Longos Dias têm Cem Anos*, p. 66 do presente volume.

² Cf. pp. 121-123 do presente volume.

³ Na 2.^a edição de *Santo António* (Lisboa, Guimarães Editores, 1993), a aguarela seria reproduzida em extra-texto, bem como a carta que a acompanhou.

Esperamos em breve conversar muito, como da última vez que aqui estiveram.

Maria Helena

A 11 de Novembro, regressada de Paris, onde viajara por razões clínicas, Agustina lamenta não ter conseguido falar com Maria Helena, agradece de novo o contacto do médico e divaga sobre as suas leituras (um livro sobre Heine).

A 10 de Janeiro de 1974, Agustina escreve do Porto e conta que tem pensado muito em Maria Helena e na possibilidade de fazer a sua biografia, necessitando para isso de lhe escrever mais e de a ouvir. São deste tempo as cartas mais importantes para compreender como surge a «narrativa biográfica» de Maria Helena Vieira da Silva por Agustina Bessa-Luís. A 3 de Fevereiro de 1974, Vieira da Silva responde:

A sua carta fez-me pensar que seria maravilhoso ter uma biografia escrita por si, única em português. Mas se a Agustina a imaginasse? Em vez de me fazer perguntas. [...] A minha vida tem sido até hoje aparentemente simples. Nunca tive verdadeiros conflitos interiores mas só dúvidas, hesitações.

Conhece o Arpad.

Conhece os meus interiores de casa, o meu vestir e andar, as palavras, os gatos. A Agustina com a sua imaginação, poderá descobrir, inventar, melhor do que eu lhe possa dizer, aquela que eu sou.

E depois entra todas as contradições, se houver alguma que não esteja certa, eu, então, digo: Isso não. E a Agustina com os restos de aquela que eu não sou, ainda pode criar a irmã que não tive.

A 11 de Fevereiro, Agustina escreve a carta que se seguida se reproduz¹:

¹ Carta anteriormente publicada em *JL*, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano XXVIII, n.º 983 (04.06.2008), p. 21.

Minha querida Amiga

Espero que esteja bem, assim como o seu Marido.

O que me sugere é difícil mas esta não é uma palavra que eu valorize muito. Creio que me decidirei a escrever a sua biografia, que seja um estudo da mulher situada numa cultura superior e portanto menos primitiva e condicionada ao símbolo. Tudo o que eu meditei sobre a mulher aí será contido. Não a desiludirei porque essa é a minha fatalidade – não desiludir as pessoas.

Só no próximo tempo depois das férias de Verão posso dedicar-me a esse trabalho. Tenho um romance quase escrito, que tenho que ler, o que é um progresso no meu método. Escrevo para quatro jornais. Sou directora cultural da Fundação Cupertino, o que não me obriga a nada excepto desesperar toda a gente e pedir a um amigo, de vez em quando, que venha tocar para 150 pessoas, como na corte de Viena para americanos. E sobretudo leio muito, olho para o mar entre as cinco da tarde e as sete; e se vejo uma faixa vermelha debaixo da ponte acho que no dia seguinte talvez deva sair de casa, o que é sempre um pensamento ordinário.

É pouco o que me propõe, devo precisar de fotografias daquelas que vi em Yèvre talvez. Mas depois me dirá o que me pode e quer mandar. O facto de não ter tido grandes conflitos interiores enquadra-se no tipo humano de nível superior. E assim por diante. Com muito entusiasmo escreverei a seu respeito, com a amizade mais nobre que há, e que é a compreensão.

Um abraço da sua amiga e outro para o Arpad

Maria Agustina

Em carta do início de 1975, Vieira e Arpad enviam votos de Bom Ano, acompanhados da folha de um livro, com um poema de Sophia de Mello Breyner Andresen.¹ Por esta época, Agustina envia do

¹ «Maria Helena Vieira da Silva ou Itinerário Ineluctável», *11 poemas*, Col. «Movimento/Poesia», s/d [Maio de 1971], pp. 27-28.

Porto dois postais com votos de Bom Ano Novo (ambos com imagens de figuras minhotas, de Afife, em trajes típicos). O primeiro, não datado, presume-se de fins de 1974 ou inícios de 1975; o segundo foi remetido a 10 de Dezembro de 1975.

A 25 de Junho de 1976, Agustina escreve do Porto. Diz ter concluído um livro, que enviará.¹ A 22 de Novembro, de Paris, Vieira da Silva agradece:

Minha querida Agustina

O Guy pediu-lhe para fazer um prefácio para o meu novo catálogo e eu nem sequer lhe agradeci o seu livro. Durante este Outono de chuva e névoa (que eu adoro) graças ao Cruzado e ao Susto (que não conhecia) passei dias de GRAÇA no seu nimbo. Quando recebo os seus livros, ponho-me logo em férias. Isto só acontece com os livros da Agustina. Conhecer o Portugal Novo através de si dá mais Esperança do que ouvindo almas negras e sombrias que de lá vêm.

Agradeço do fundo do coração o trabalho que está a ter, por minha causa.

Fico contente e feliz senti-la meter-se no meu labirinto.

Muitos abraços para si e para Alberto do Arpad e da

Maria Helena

Em 26 de Novembro, Agustina conclui o texto que lhe fora solicitado sobre Maria Helena Vieira da Silva: «O Sentido Interior».² A 31 de Dezembro, Maria Helena escreve nova carta de Paris, com votos de Bom Ano, e comentando: «Sintra contada por si, depois da nossa conversa, é exactamente e muito mais do que eu disse. Eu gostava de ler mais e mais Sintra pela Agustina.»

Em Maio de 1977, Vieira da Silva expõe pinturas a têmpera na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, e Agustina publica, no

¹ Agustina refere-se ao romance *Crónica do Cruzado Osb.*, Lisboa, Guimarães, 1976.

² Incluído neste volume, pp. 125-141.

respectivo catálogo, o texto intitulado «O Sentido Interior». A 13 de Junho de 1977, no aniversário de Maria Helena, Agustina escreve do Porto: fala desta exposição, conta que esteve doente e diz que está a escrever *As Fúrias*. A 29 de Novembro, volta a escrever e diz que ouviu a voz de Vieira numa gravação feita na Embaixada. A 22 de Dezembro, Agustina dedica a Maria Helena e Arpad, como «lembrança de Natal», o romance *As Fúrias*, recém-publicado.¹

No dia 8 de Fevereiro de 1978, Agustina escreve do Porto: tem em mãos um livro sobre Florbela Espanca,² agradece um álbum enviado por Vieira, fala de como a impressiona a sua pintura. É desta época uma das cartas que Agustina dirige a Guy Weelen: escreve em francês, a 20 de Março, demonstra que o projecto de biografia está vivo e, como pedindo colaboração, manifesta sentir falta de elementos sobre o tempo que Maria Helena viveu em Portugal e no Brasil. No dia 7 de Dezembro, Agustina deseja Feliz Natal a Maria Helena e Arpad; diz que foi de novo a Paris, visitou a casa e o jardimzinho de Balzac; refere-se de novo a um livro que recebeu de Maria Helena, cheio do seu espírito, e diz-lhe como se interessa verdadeiramente por ela e pela sua obra.

No dia 24 de Março de 1979, Vieira diz a Agustina:

Eu quero fazer o seu retrato. Mande-me muitas fotografias, de várias épocas e eu vou tentar sobretudo de a procurar na minha memória, e na memória que tenho dos seus livros. [...] Gostava de lhe dar uma coisa minha a escolher, espero que venha até nós um dia. Antes disso quero tentar o retrato. Peço-lhe fotografias, muitas, para estudar a forma dos seus olhos, do nariz, dos lábios, da testa. Depois a memória faz o resto.

Em carta não datada (mas provavelmente da Primavera ou Verão de 1979), Agustina conta que está a rever provas de *Fanny Owen* e

¹ Lisboa, Guimarães Editores, 1977.

² *Florbela Espanca*, Lisboa, Arcádia, 1979 (col. «A Vida e a Obra»).

começa a estudar a figura de D. Sebastião; de novo com problemas de saúde, volta a pedir a Maria Helena que a ajude a obter o contacto de determinado médico. Escreve de novo a 21 de Setembro, sentindo-se melhor. Diz que esteve no Sul de Espanha, fala sobre o romance que vai escrever: *O Mosteiro*.¹

A 10 de Fevereiro de 1980, escreve Vieira, com votos para o Novo Ano. Diz que no Verão anterior escreveu carta que não chegou a mandar. A 4 de Março, responde Agustina: agradece um catálogo, volta a falar do projecto de biografia, de encontros falhados e da necessidade de falarem; diz que o importante é que consiga vê-la como personagem e depois criar em volta uma realidade, o que só pode conseguir com a continuidade no trabalho. No dia 5 de Março, Agustina dirige-se a Guy Weelen, desta vez em Português: diz que está prestes a terminar um livro e, antes de iniciar a preparação da biografia do Marquês de Pombal (que deverá concluir dois anos depois), ficará disponível para o livro sobre Vieira da Silva.

A 20 de Março de 1980, Maria Helena escreve de novo a Agustina:

Que Alegria vê-la aqui ao pé de nós, conversar consigo, ouvi-la falar, mas antes de ter esse prazer tenho que lhe fazer uma confidência: Eu não posso contar-lhe a minha vida. O meu Daimôn familiar, diz que eu não devo existir se não através dos meus quadros. Por isso tenho recusado todas as emissões de Rádio e com isso contrariei amigos queridos. Há um mês alguém me pediu para falar de um amigo e eu aceitei porque não podia recusar e porque não se tratava da minha pessoa, directamente. Pois quando acabei de falar, senti como se os nervos estivessem a tocar piano na minha espinha. Não era desagradável, mas extravagante. Perguntei a um professor de neurologia o que isso queria dizer, e ele disse-me que era angústia. Eu conhecia a angústia mental, mas a angústia Pianista, a fazer trilos nas vértebras, essa, não a

¹ Lisboa, Guimarães Editores, 1980.

conhecia. Eu estou muito velhinha, tenho a cabeça toda branca, e cada vez tenho mais trabalho, fora do meu, que é pintar. Vou fazer 72 (veja é muito, e um peso de anos) anos, os meus nervos gastam-se, não posso abusar deles.

Falar de mim, é falar de fantasmas de pessoas que estão vivas no meu coração, mas que já fugiram para Além.

Eu penso sempre no retrato que hei-de fazer de si este Verão, sem modelo. Se não tivesse tantas interrupções (vãs) já teria começado. Não sei se serei capaz mas vou tentar com muito amor e ternura. Seria para mim uma grande Honra ser personagem sua, mas vê como eu sou complicada, isso vê-se bem nos meus quadros. Eu sou complicada e a minha vida é simples. Minha Mãe, o Arpad, o cavalete e a tela ou o papel, *c'est tout*. Um deserto. Nem Pai, nem filhos, nem irmãos e irmãs, nada, Amizades fugazes porque a Vida e a Morte nos separam, *c'est tout*. As pessoas no século xx andam de um lado para outro e as amizades perdem-se. É mais fácil o Amor que a amizade. Festejamos no silêncio dos nossos ateliers as nossas Bodas de Ouro.

Espero ter a Alegria de os ver ambos, em breve.

Lembrança e Amizade

da Maria Helena

A 5 de Maio de 1980, responde Agustina. Alude a algumas leituras que faz sem gosto e elogia a carta de Vieira, que considera como um auto-retrato que saberá interpretar; pede a Maria Helena a indicação de algumas datas e elementos sobre lugares onde tenha vivido.

A 8 de Janeiro de 1981, Vieira envia, de Paris, cartões de Boas-Festas. A 4 de Abril, escreve Agustina: fala do seu diálogo público com Marguerite Yourcenar,¹ volta a referir problemas de saúde e a intenção de ouvir segunda opinião médica em Paris. Nesta cidade,

¹ Este encontro teve lugar em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, no dia 8 de Abril de 1981.

ter-se-á encontrado com Maria Helena e Arpad a 20 de Novembro, data da dedicatória num exemplar de *Camilo e as Circunstâncias*.¹

No início de 1982, Maria Helena e Arpad enviam cartões de Boas-Festas, que Agustina agradece no dia 1 de Fevereiro, ao mesmo tempo que dá a notícia: acabou a biografia, mostra-se satisfeita com o resultado, conta dar-lhe a conhecer o texto no final do mês. A 13 de Junho, mais uma vez no dia do aniversário de Maria Helena, Agustina volta a escrever, anunciando nova versão do texto, com correcções e acrescentos. Conta que já tem outro livro em mãos.² A 14 de Julho redige um breve texto sobre Vieira da Silva, que intitula «Retrato».³

No dia 7 de Agosto, Vieira da Silva escreve⁴:

Minha querida Maria Agustina

Passei 48 horas a ler devagarinho, o seu texto. Estou um pouco tonta. Só depois da morte se merece um texto assim, o que hei-de fazer até ao fim dos meus dias para o merecer?..... e se eu não o merecesse *nada*?..... Se a actriz que eu sou, a tivesse enganado?.....? Ah que grande esforço para criar assim ilusões... por isso estou tão cansada da vida.

É um grande prazer estar consigo. A Maria Agustina faz bem ao *Espírito*.

Um grande abraço do Arpad para ambos e meu também muito grato e amigo.

Maria Helena

Lembrança e Amizade está sempre na janela do meu atelier.
Iluminado pela luz da manhã.

¹ Porto, O Oiro do Dia, 1981.

² Agustina concluiu o manuscrito de *Os Meninos de Ouro* em 25 de Junho de 1982, romance que vem a ser publicado por Guimarães Editores no ano de 1983.

³ Incluído no presente volume, pp. 143-145.

⁴ Esta carta foi anteriormente publicada: *JL*, Jornal de Letras, Artes e Ideias, ano XXVIII, n.º 983 (04.06.2008), p. 21.

P.S. Gostei muito de estar com o Vasco e a Nani Graça Moura e os livros editados pela I.N. são muito bem feitos. O nosso será uma maravilha !!!!!!!!!!!

No dia 28 do mesmo mês, escreve um cartão: «Tentei escrever sobre as casas mas isso é uma longa história. Não fui capaz.»

Nos dias 28 e 29 de Setembro, Agustina escreve dois breves textos sobre Arpad Szenes.¹ Em Novembro é finalmente publicada, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, a «narrativa biográfica» *Longos Dias têm Cem Anos – Presença de Vieira da Silva*. Em carta de 30 de Dezembro, com grande satisfação, Agustina fala a Maria Helena do livro já impresso.

No dia 17 de Abril de 1983, Vieira da Silva escreve um cartão a acompanhar a oferta do quadro a que chamou *Sereia*: «Aqui vai a Sereia cantar amizade, carinho e Saudade à Maria Agustina.»² Do Porto, a 26 de Abril, Agustina acusa a recepção e agradece com entusiasmo; conta que está a escrever dois livros: *Adivinhas de Pedro e Inês* e, para crianças, *Dentes de Rato*.³

Arpad envia a Agustina livro com retratos de Vieira, que Agustina agradece no dia 2 de Dezembro, oferecendo-lhe o pequeno livro intitulado *A Memória de Giz*.⁴

No dia 17 de Abril de 1984, Agustina escreve sobre os retratos de Maria Helena por Arpad, texto que será publicado pela Árvore (ca-

¹ Incluídos no presente volume, pp. 145, 147.

² Cf. referência a este quadro em *Longos Dias têm Cem Anos*, pp. 50-51 desta edição. Cf. ainda, de Agustina Bessa-Luís, «A Lei do Grupo», in *O Chapéu das Fitas a Voar*, Lisboa, Guimarães Editores, 2008, p. 202.

³ O romance *Adivinhas de Pedro e Inês* veio a ser publicado por Guimarães Editores em Novembro de 1983; o texto *Dentes de Rato* foi concluído em 9 de Maio de 1983 e publicado pela primeira vez, por Guimarães Editores, no ano de 1987; edição *ne varietur* incluída em *O Chapéu das Fitas a Voar*, Lisboa, Guimarães Editores, 2008, pp. 13-53.

⁴ O manuscrito de *Memória de Giz* foi concluído a 16 de Junho de 1983. Publicado pela primeira vez nesse mesmo ano (Lisboa, Contexto), foi depois recolhido em *O Chapéu das Fitas a Voar*, Lisboa, Guimarães Editores, 2008, pp. 157-167.

tálogo da exposição realizada de 11 a 27 de Maio de 1984). Não foi possível localizar correspondência do ano de 1984.

Em 1985, a 16 de Janeiro, morre Arpad Szenes. Agustina exprime as suas condolências em mensagem que não foi possível consultar, mas que Maria Helena agradece com as seguintes palavras: «A sua carta tão diferente de todas as cartas ajuda a viver! É difícil viver. Eu sinto muitas vezes – a preguiça de viver. Tudo é difícil. A morte é um mistério. A vida também. Aqui vai o Adeus do Arpad, talvez um *au Revoir*? É meia-noite e eu estou a divagar.»

No dia 13 de Maio de 1986, Agustina escreve «A Pequena Sereia»,¹ texto inspirado na pintura que Maria Helena lhe ofereceu; e no dia 21 de Dezembro, em editorial de *O Primeiro de Janeiro*, jornal de que então é directora, fala da atribuição do Prémio Florence Gould a Vieira da Silva e do seu eco na imprensa parisiense.² Não se conserva correspondência de 1986, mas datará provavelmente deste ano o envio por Agustina de um exemplar do seu livro *Martha Telles, O Castelo onde irás e não voltarás*, com dedicatória não datada.³

No dia 11 de Março de 1987, Agustina escreve a Maria Helena. Agradece cartão de Natal, volta a falar de problemas de saúde e, uma vez mais, pede indicação de médico em Paris. No dia 27 de Março, Maria Helena diz-lhe: «Eu não penso em si de vez em quando, penso sempre em si. Os seus livros já entraram no meu esqueleto.» No dia 14 de Maio, Agustina publica no jornal *O Primeiro de Janeiro* o texto «Luz – Portugal», sobre exposição de Arpad Szenes, que aparece sem indicação de autor.⁴

Tão-pouco foi possível localizar correspondência dos três anos seguintes. Mas Agustina continua a escrever sobre Vieira da Silva:

¹ Incluído no presente volume, pp. 153-154.

² Idem, pp. 155-156.

³ Este livro, impresso em Março de 1986, foi publicado em Lisboa, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, na colecção «Arte e Artistas» (a mesma de *Longos Dias têm Cem Anos*).

⁴ Incluído no presente volume, pp. 157-158.

no dia 23 de Janeiro de 1988 redige «*Atelier Boulevard Saint-Jacques*», que será publicado no mesmo ano, num livro sobre a Pintora.¹ Ainda neste ano, em Novembro ou Dezembro, terá Agustina oferecido a Maria Helena o livro *Aforismos*.² Em Dezembro de 1989, oferece-lhe o romance *Eugénia e Silvina*.³

A última carta que se conserva, datada do dia 1 de Julho de 1991, é escrita por Agustina: agradece um livro sobre Arpad,⁴ envia-lhe *Vale Abraão*, o último livro que publicou,⁵ conta que é directora do Teatro Nacional D. Maria II, que esteve na China, que teve conhecimento da doença de Maria Helena. É com grande expressividade que fala do diálogo incessante que com ela mantém – e que se despede.

Após a morte da Pintora (6 de Março de 1992), Agustina evoca a Amiga: no dia 14 de Março de 1992, publica no *Diário de Notícias* o texto intitulado «Maria Helena».⁶ Em Maio de 2004 escreverá um último texto: «Maria Helena Vieira da Silva».⁷

MVC / LAF

¹ Incluído no presente volume, pp. 159-160.

² Lisboa, Guimarães Editores, 1988.

³ Lisboa, Guimarães Editores, 1989.

⁴ Agustina refere-se à monografia *Arpad Szenes*, por Anne Philipe e Guy Weelen, Paris, Cercle d'Art, 1991.

⁵ Lisboa, Guimarães Editores, 1991.

⁶ Incluído no presente volume, pp. 161-164.

⁷ Idem, pp. 165-173.

ÍNDICE

<i>Sumário</i>	7
<i>Nota editorial</i>	9

LONGOS DIAS TÊM CEM ANOS

PRESENÇA DE VIEIRA DA SILVA	II
-----------------------------------	----

SOBRE MARIA HELENA E ARPAD

O Passeante Invisível	III
O Pintor em Ratilly	II5
[Quatro Quadros de Vieira da Silva]	II9
[Arpad Szenes]	121
O Sentido Interior	125
Retrato	143
Un Petit Mot d'Amour, se Arpad fosse Polonês ..	145
Un Petit Mot d'Amour [Arpad, para mim, é um mapa da Hungria.]	147
Os Retratos de Maria Helena	149
A Pequena Sereia	153
[O Prémio]	155
«Luz – Portugal» de Arpad Szenes	157
Atelier Boulevard Saint-Jacques	159
Maria Helena	161
Maria Helena Vieira da Silva	165

APÊNDICE

Três fragmentos inéditos	177
Dois retratos.	181
<i>Sobre os textos e a sua origem</i>	185



CAPA | DESIGN
Luís V. Vilaça

Esta edição foi composta em
Adobe Garamond por Rita Lynce
e impressa em papel 80g *Munken Print*
por Tipografia Peres para Guimarães Editores
em Abril de 2009

ISBN
978-972-665-568-8

DEPÓSITO LEGAL
287226/09

GUIMARÃES EDITORES, SA
Rua da Misericórdia, 68
1200-273 Lisboa
www.guimaraeseditores.com

